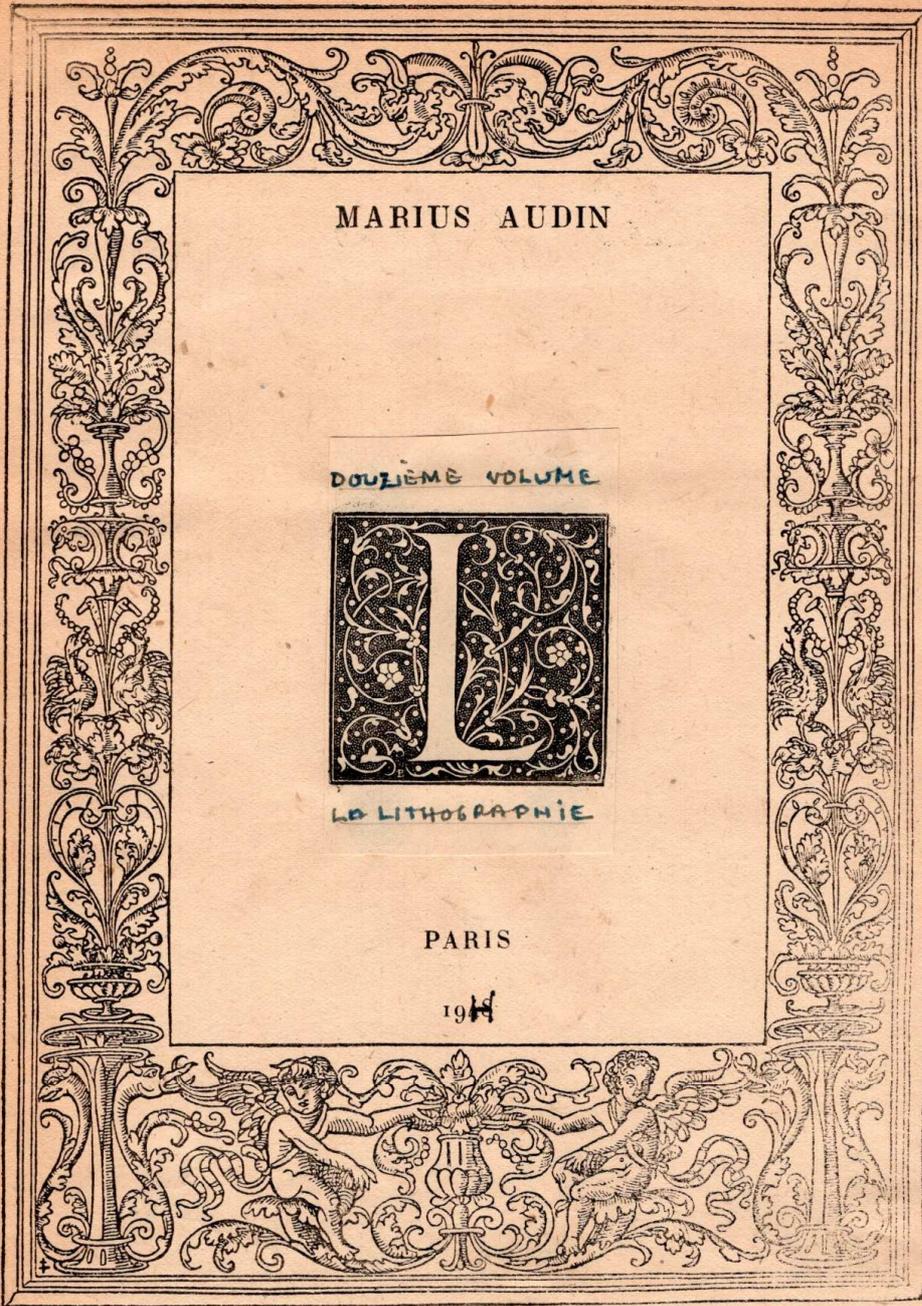


SOMME TYPOGRAPHIQUE



Les Armes de la Lithographie,
d'après F. Wüst
Cf. *L'Imprimerie*, janvier 1880, p. 3



PARIS

1914

SOMMAIRE

- I. Avant-propos. La Lithographie
- II. L'Invention du Dessin sur la pierre
 - A. Senefelder
 - B. La gravure en relief sur pierre ([tissiéographie](#))
 - C. Les incunables de la lithographie
 - D. Les premières lithographies
 - E. Senefelder parle
 - 1. L'impression chimique
 - 2. La gravure par incises
 - 3. Le dessin au frottis
 - 4. La lithochromie
 - 5. La chromolithographie
 - F. Le matériel du lithographe
 - 1. Les pierres
 - 2. Le zinc
 - 3. La presse
 - 4. La table à polir
 - 5. La table à dessiner
 - 6. La table au noir
 - 7. Le moule à crayon
 - 8. Le crayon
 - 9. La plume
 - 10. Le papier autographique
 - 11. L'encre
 - 12. Le petit outillage
- III. Les artistes de la lithographie
- IV. Son centenaire

Bibliographie sommaire

Notes

Tables

I. AVANT-PROPOS. LA LITHOGRAPHIE

Si, en mains notre tout modeste *Jardin des Racines grecques*, nous recherchons l'origine et le sens du mot *Lithographie*, le petit livre de notre prime jeunesse nous répond que ce mot dérive des vocables , j'écris. J'écris sur la pierre, c'est bien cela : la lithographie n'est pas, à proprement parler, un mode de *gravure*, mais bien plutôt une *écriture*, un *dessin* sur la pierre, écriture tracée à l'aide d'une plume en acier, et cette écriture devient dessin s'il s'agit d'une image.

Cette invention, dit-on, est vieille seulement de cent-cinquante ans, et on l'attribue au Bavarois Aloys Senefelder¹. Voyons un peu ce qu'il en est en réalité.

Eh bien ! il en est que, dès le seizième siècle, on connaissait déjà la propriété que possède la pierre calcaire, et tout spécialement celle des carrières de Solenhofen de Bavière, village situé près de Munich, d'absorber avec une égale aptitude les corps gras, l'eau et les acides ; on savait déjà qu'en couvrant de graisse une partie de la surface de la pierre, cette zone recouverte « demeurait inattaquable par les acides, qui n'agissaient que sur les parties découvertes, en les décomposant jusqu'à une certaine profondeur », et que cette aptitude à l'absorption avait « donné l'idée d'exécuter sur les pierres de Solenhofen des dessins en relief d'une faible épaisseur ». D'ailleurs, n'a-t-on point écrit que, « ayant observé qu'une inscription sépulcrale posée contre un mur extérieur de la cathédrale de Munich, avait été gravée en relief au moyen de l'eau-forte », Senefelder « entreprit de graver sa musique par le même procédé ? N'a-t-on point écrit aussi qu'à la fin du XVIII^e siècle, certain abbé Schmidt, « professeur à l'École des Cadets », avait essayé « d'obtenir par ce moyen des figures de botanique pour l'usage de ses élèves » ? N'a-t-on pas dit encore qu'il existe à Munich, au musée de l'École de dessin, un astrolabe gravé sur pierre et portant la date 1580 ? N'a-t-on pas dit enfin qu'en cette même ville de Munich, dans le Cabinet royal des Antiquités, se trouve une autre pierre gravée en relief, où sont représentés les portraits des anciens ducs de Bavière ?

On verra plus loin le parti que devaient tirer certains industriels de cette aptitude des pierres de Solenhofen. En tout cas, vers la fin du dix-huitième siècle, l'idée d'utiliser cette singulière propriété prit corps, et de deux côtés à la fois on s'apprêta à l'utiliser pour des fins artistiques.

Telle est l'essence de la lithographie ou dessin sur la pierre, dont nous allons maintenant voir le sort.



Fig. 1. ALOYS SENEFELDER

1772-1834

d'après une lithographie de Thivellain

II. L'INVENTION DE DESSIN SUR LA PIERRE

L'essai qu'avait tenté, en 1796, l'abbé Schmidt pour obtenir, au profit de ses élèves de l'École des cadets, des figures de botanique, ne réussit pas ; on ne sait pourquoi il fut « dès sa naissance une œuvre morte qui ne produisit aucun rejeton ».

L'idée, cependant, était née et devait bientôt porter ses fruits.

Ce fut un pur hasard, dit-on, qui, au même moment, allait déclencher d'autre part l'invention définitive et le départ de la nouvelle technique d'impression, « complément de la typographie ».

A. SENEFELDER

Tout à la fin du dix-huitième siècle, vivait à Munich un jeune étudiant, fils d'un acteur du théâtre de la Cour, originaire de Prague où il était né. Après avoir passé par les écoles de droit d'Ingolstadt et de Goettingen, il étudiait cette science à Munich même. Mais, les aphorismes juridiques ne faisaient point son affaire et, comme son père, mieux que lui, il se jeta dans le théâtre, dont il était gorgé déjà, et se fit auteur dramatique. Il fit paraître successivement : *les Connaisseurs de demoiselles*, *Mathilde d'Altenstein*, *le Frère d'Amérique* et *les Goths en Orient*. On dit même (Courboin, *la Gravure en France des Origines à 1900*, p. 217) que l'une de ses pièces, *Mädchenkennner*, « eut quelques représentations ».

« Trop pauvre, poursuit cet auteur, pour faire imprimer ses œuvres, Senefelder prit le parti d'en graver et d'en imprimer lui-même le texte ». Il s'adressa à la taille-douce, seul procédé commun en usage à ce moment ; mais « le pris des planches de cuivre était encore au-dessus de ses moyens ». C'est alors que, instruit par ce qu'il avait vu sur les murs de la cathédrale, il songea à la propriété des pierres de la carrière de Solenhofen⁴, toute voisine de sa demeure, « denses et faciles à polir », pour y graver ses textes et ses notations musicales.

Il était, paraît-il, « arrivé ainsi à faire de la gravure sur pierre », en creux, lorsque le hasard, un pur incident ménager comme il en arrive chaque jour dans les familles modestes, le détermina à tenter d'obtenir, au lieu du *creux*, un relief :

« Je venais, dit-il dans ses *Mémoires : l'Art de la Lithographie* ; Paris, 1819, de dégrossir une pierre pour y passer le mastic et continuer mes essais d'écriture à rebours, lorsque ma mère vint me dire de lui écrire le mémoire du line qu'elle allait faire laver... Le hasard voulut que ma provision (de papier) fût épuisée par mes épreuves, et mon encre ordinaire, desséchée... ; je pris mon parti et j'écrivis le mémoire sur la pierre que je venais de débrutir, en me servant à cet effet de mon encre composée de savon, de cire et de noir de fumée, dans l'intention de le recopier lorsqu'on m'aurait rapporté le papier.

« Quand je voulus essayer ce que je venais d'écrire, il me vint tout à coup l'idée de voir ce que deviendraient les lettres que j'avais tracées avec mon encre à la cire, en enduisant ma planche à l'eau-forte, et aussi d'essayer si je ne pourrais pas les noircir comme on noircit les caractères d'imprimerie, ou de la taille de bois, pour ensuite les imprimer. Les essais que j'avais déjà faits pour graver à l'eau-forte m'avaient fait connaître l'action de ce mordant relativement à la profondeur et à l'épaisseur des traits, ce qui me fit présumer que je ne pourrais pas beaucoup donner de relief à mes lettres. Cependant, comme j'avais écrit assez gros pour que l'eau-forte ne rongât pas à l'instant les caractères, je me mis vite à l'essai... ».

On a donc beau nous faire grâce « de la note de la blanchisseuse » ; c'est un fait attesté par Senefelder lui-même : « Je venais de dégrossir une pierre... ».

La lithographie était trouvée.

Senefelder se livra, dès lors, à plusieurs essais « dont on peut lire les curieux détails dans son livre *l'Art de la Lithographie* ; Paris, 1819⁵, dans le livre publié par Engelmann⁶, en collaboration avec son fils, *Manuel du Dessinateur lithographe* ; Paris, 1831, et dans celui qu'il publia avec Penot, *Traité théorique et pratique de Lithographie* ; Mulhouse-Paris, 1839.

En 1796, il fonda à Munich (?), de concert avec Gleissner, le premier établissement lithographique, qui fit passer cet art « de l'état d'essai à l'application », et il imprima de la musique, tant pour lui et son associé que pour Felger, éditeur à Munich.

En 1798, nous voyons Senefelder « réduire son procédé à la simple acidulation de la pierre, sans morsure et par conséquent sans relief du trait ». On donne alors à la lithographie obtenue par ce moyen primitif, le nom *d'impression chimique* : elle ne servit guère qu'à l'impression de la musique, pour laquelle elle fut une véritable bénédiction, et « un peu à celle des étoffes ». On fit à ce moment de vains efforts pour introduire l'importance de cette découverte ».

C'est à cette époque que, dit Seyl (*Revue des Industries du Livre*, février 1927, p. 9), Senefelder aurait découvert « le principe de la rotativité en matière lithographique ou métallographique » : en 1798, dit cet auteur, « il inventa et mit sur pied une machine « sans

fin » composée de deux cylindres d'acier, dont l'un était gravé à l'eau-forte, et entre lesquels passait la feuille de papier à imprimer ».

En 1799, Senefelder obtint du roi de Bavière pour exploiter pendant quinze ans sa remarquable invention, mais sans doute n'avait-il pas les moyens de créer l'établissement et de se procurer l'outillage nécessaires à une semblable entreprise. Le fait est que, à cette époque, Antoine André, qui était l'un des plus grands éditeurs de musique d'Offenbach et y possédait « une belle imprimerie musicale », étant venu à Munich, « il lut dans la *Gazette* de cette ville l'annonce du privilège » obtenu par Senefelder. Il s'enquit, s'informa « de la nouvelle méthode d'impression » auprès d'un certain Felter⁸⁰ qui « lui montra différentes pièces de musique » imprimées par Senefelder. André « fut enchanté de la beauté de ce travail » et aussitôt offrit à son auteur la coquette somme de 2000 florins, qui devait lui permettre d'installer à Offenbach-sur-le-Mein un établissement destiné spécialement à imprimer des partitions musicales. L'offre fut acceptée, l'imprimerie fondée ; Senefelder y plaça deux de ses frères à titre de directeurs, et puis partit pour l'Angleterre dans l'intention d'y créer une nouvelle succursale : l'établissement de Londres, en effet, fut fondé mais ne réussit guère.

Le gouvernement anglais, cependant, profita de cette découverte en déposant, en 1800, au *Patent Office* un mémoire explicatif circonstancié de la méthode de Senefelder, et en « formant un établissement où l'on n'a cessé depuis cette époque d'imprimer en lithographie des cartes et des plans de bataille » (De Lasteyrie).

A ce moment –on était en 1800-, un brevet d'importation ayant été demandé à Paris et obtenu le 16 février 1802, le frère d'Antoine André, Frédéric, venait fonder en France, rue du Pont-aux-Choux à Paris, une imprimerie lithographique ; « le manque de notions suffisantes sur cet art firent échouer » ces tentatives, et l'imprimerie fut cédée en 1804 à Madame Réveillon.

Ce fut seulement au cours de l'année 1805 que l'art de la lithographie prit sa véritable signification : un professeur de l'École de Dessin de Munich, le docteur Mitterer, « soupçonnant qu'on pourrait faire l'application de la méthode lithographiques au dessin, si l'on parvenait à obtenir un crayon qui eût les qualités convenables, réussit à composer ce crayon » avec lequel il produisit ses premiers modèles de principes de dessin.

Mais, tout cela était encore bien sommaire, bien incomplet.

La première œuvre vraiment artistique qui fut publiée par le procédé lithographique est une collection de *fac-simile* des dessins d'Albert Dürer⁷, de Michel-Ange⁸, de Raphaël⁹ et autres grands maîtres, œuvres appartenant au Cabinet du roi de Bavière et qui furent reproduites par Strixner et Pilotti. Ces épreuves donnèrent lieu à quelques « expériences » faites à Munich

même par Lomet¹¹, « à qui l'on doit la première d'entre-elles qui ait paru en France ». Mais « nos artistes négligèrent encore cette heureuse découverte » ; les expériences de Lomet pour faire connaître le nouvel art, celles de Thoron, de Baltard, de Guyot, de Marcel de Serres pour le propager, ne servirent de rien et furent impuissantes « à introduire la lithographie artistique chez nous », où l'on persista « à ne la juger propre, malgré ses preuves, qu'à imprimer de l'écriture et de la musique » : de fait, les frères Pleyel¹² « essayèrent vers cette époque de former un établissement, qui malgré l'aide que voulut leur prêter leur compatriote Niedermayer, « ne réussit pas ». Un deuxième établissement fut fondé par certain Bergeret, « élève de David », rue Saint-Sébastien 24 ; il est connu seulement par son prospectus.

Les lourds événements qui se passaient en France : liquidation des désordres de la Révolution, guerres du Premier Empire, furent tout à fait défavorables à la pénétration chez nous du nouvel art ; l'Institut, qui s'y intéressait fort, cependant, eut beau « nommer une commission composée des peintres Regnault¹⁰⁴, et Guérin, son élève, et du graveur Boucher-Desnoyers », avec mission d'étudier le nouveau procédé ; Carle et Horace Vernet, Girodet, Gros, Baltard, Blondel, Isabey, Denon eurent beau l'encourager et lui donner leurs concours, la lithographie ne progressa que cahin-caha dans un milieu sinon hostile, du moins obstinément indifférent.

Vers 1807 ou 1806, Jean Duplat³¹, graveur sur bois à Paris, employa la gravure sur pierre en relief, telle que l'avait découverte Senefelder lui-même au début de ses expériences ; il en fit « les clichés d'une suite de vignettes destinées à l'illustration d'une édition des *Fables de La Fontaine* », qui fut publiée chez Renouvard³⁷, imprimeur à Paris.

Il ne semble pas, cependant, que cet essai ait suffi à forcer l'indifférence et l'apathie de ceux qui eussent dû profiter de ces leçons ; l'idée ne vint à personne de « faire servir ce procédé à l'impression directe » ; mais, dit un auteur³³, quand la lithographie se fut naturalisée en France, un autre graveur nommé Girardet³⁴, montra par de nombreux et excellents essais tout le parti qu'on pouvait tirer. Il couvrait entièrement la pierre d'un vernis, de poix de Bourgogne et d'asphalte, et découvrait avec la pointe sèche toutes les parties qui devaient rester blanches, ou bien il dégradait ses teintes, puis il faisait mordre par l'acide de manière à creuser la pierre. On voit que ses procédés étaient ceux du graveur, mais qu'il travaillait en sens inverse, c'est-à-dire qu'il faisait le blanc de la même manière que le graveur en taille-douce fait le noir et *vice-versa*.

Pendant ce temps, Senefelder « parcourait Vienne, Augsbourg, Francfort » et maintes autres villes ; partout « il se faisait des associés qu'il dotait d'établissements lithographiques ».

En 1809, le gouvernement bavarois ayant « établi un atelier de lithographie près de ses bureaux du Cadastre », Senefelder en fut nommé directeur l'année suivante et ne l'abandonna qu'à sa mort.

J'ai lu quelque part qu'une imprimerie lithographique avait été installée à Paris, par Manlich en 1810 : que vaut cette information ?

Ce fut en tout cas avec la fondation de deux grandes imprimeries lithographiques : l'une qui fut établie rue du Bac en 1815, par Charles de Lasteyrie¹³, l'autre, rue Cassette¹⁸, en 1816, par Godefroi Engelmann⁶, et son beau-frère Pierre Thierry, que se produisit en France le véritable départ de l'art nouveau. Depuis deux ans déjà Engelmann possédait à Mulhouse un établissement en pleine activité, et il n'allait pas tarder d'en créer un autre à Paris dont on sait la prospérité sous la direction de Jean Engelmann, son fils.

La même année 1816, « Delpech fonde son imprimerie » avec la collaboration de Perrot » et l'année suivante il s'associe avec Lasteyrie, mais ce fut seulement « pour quelque temps ».

« À partir de 1820, dit Moutaillier dans le *Vieux Papier* du 1^{er} juillet 1907, le nombre des imprimeries (lithographiques) va croissant » : Delpech est établi quai Voltaire ; Engelmann, qui va quitter la rue Cassette pour la rue Louis-le-Grand ; Gihaut, boulevard des Italiens ; Martinet ; Langlumet ; Motte ; Lacroix ; Goud de Saint-Germain ; Constans, rue de Sèvres ; Delannois ; Chavasse ; Villain ».

À Lyon, on le verra plus loin, ce seront Lefèvre-Chaillois, rue Saint-Côme ; M^{lle} Decomberousse, place de la Douane ; M^{lle} Julie Boily ; Brunet, rue du Garet ; Bachelard, rue Basse-Grenette.

À une époque que ne précisent pas les documents, il semble que Senefelder ait été frustré des légitimes bénéfices que lui promettait l'exploitation de son procédé. Ses frères, dont on se souvient qu'ils avaient été placés par lui à la tête de sa manufacture d'Offenbach, vendirent les droits que Senefelder leur avait lui-même concédés, au docteur Mitterer, que nous avons vu plus haut, intriguant autour du procédé naissant, et découvrant même un crayon lithographique pour dessiner ses modèles.

Fort heureusement pour Senefelder, le roi de Bavière, se souvenant sans doute du rôle qu'avait joué le musicien bohémien dans l'affaire des tableaux de son cabinet, le nomma, en 1810, « inspecteur de la lithographie, aux appointements de 1500 florins ».

Senefelder, pour un temps, était sauvé !

En 1818, il revint à Paris avec sa famille ; il établit son atelier rue Servandoni, dans l'ancien hôtel de Roquelaure. Knecht, son associé, qui l'avait suivi, fut le traducteur, l'année suivante, de son traité de lithographie.

Le 25 février 1819, il obtint à Paris son brevet d'imprimeur lithographe, que, huit ans plus tard, le 30 juin 1827, il allait céder à Knecht, qui l'exploitera sous la raison sociale « Senefelder et C^{ie} ».

Il demeura à Paris pendant deux ans encore, au cours desquels de nouveaux perfectionnements furent apportés à l'art lithographique : Legros d'Anisy, notamment, « eut l'idée de reporter sur pierre des épreuves de gravures en cuivre », et ce fut, de l'avis des techniciens, « une des meilleurs et des plus utiles innovations que nous ayons eues » en lithographie.

Mais, bientôt Senefelder se « trouva dépaycé à Paris, distancé par des gens adroits qui surent tirer de son invention honneur et profit ». Découragé, « il revint à Munich et y mourut, à peu près oublié, en 1834 ».

Sur le socle de la statue de l'inventeur, que sculpta Maindron⁴¹, on grava cette dédicace :

À SENEFELDER
NÉ À PRAGUE EN 1772
MORT À MUNICH EN 1834.
IL INVENTA LA LITHOGRAPHIE
EN 1796.
EN 1802
ANDRÉ, D'OFFENBACH
L'IMPORTE À PARIS, OU
ELLE TOMBE DANS L'OUBLI.
EN 1815
LE COMTE DE LASTEYRIE
ET ENGELMANN LA POPULARISENT
EN FRANCE

Un buste colossal, en bronze, œuvre du sculpteur Zumbusch, fut inauguré à Munich le 6 novembre 1877.

Telle fut la genèse et les commencements de cet art de la Lithographie, dont de grands artistes : Isabey¹⁵, Raffet¹⁶, Daumier¹⁷, Charlet¹⁸, Horace Vernet¹⁹, Géricault²⁰, Devéria²¹, Gavarni²², Delacroix²³ lui-même, daignèrent s'occuper, qui en surent tirer de remarquables effets.

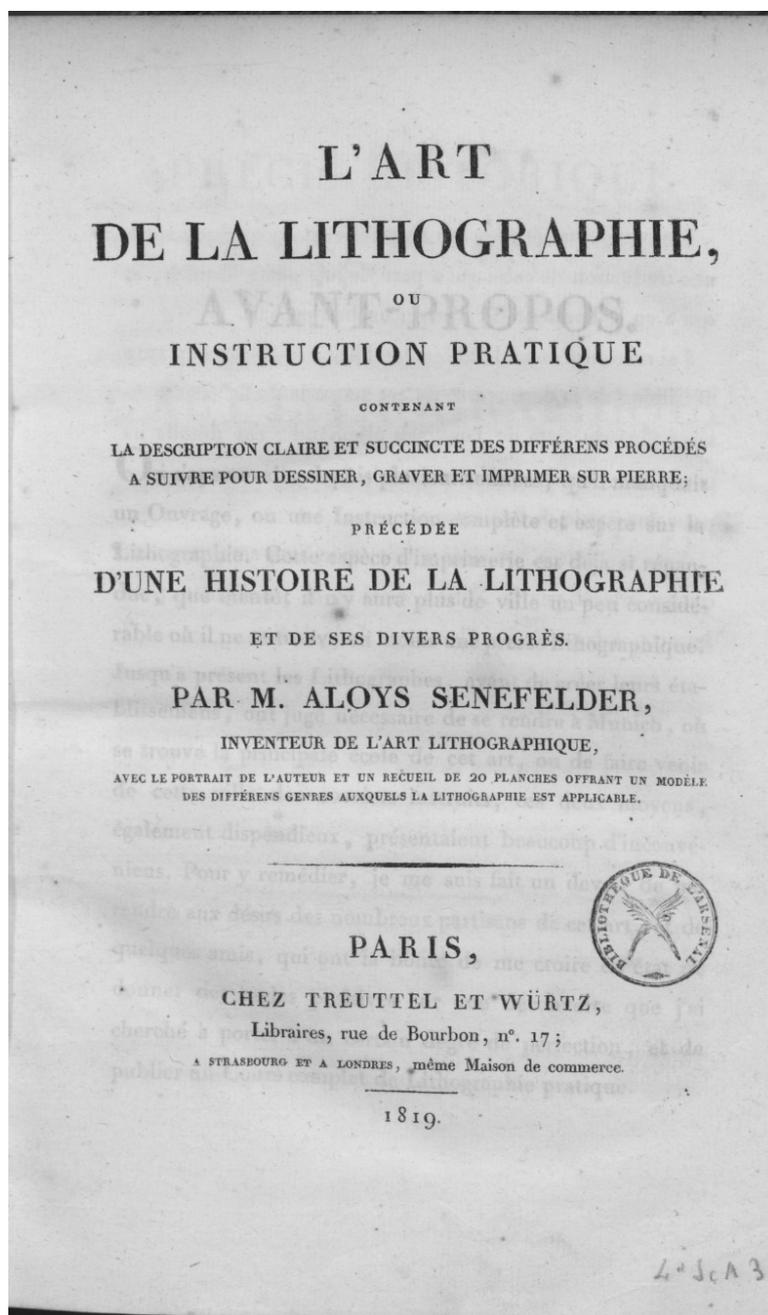


FIG. 2 TITRE DE L'ART DE LA LITHOGRAPHIE
PAR A. SENEFELDER.

Et nous voici revenus à la tissiéographie :

LA LITHOGRAPHIE
fut decouverte en Baviere par Al. Senefelder
en 1796,
*Elle fut importee en France
par Ant. Andre en 1800.*



Dessin dans le genre Etrusque.

Imp. Lith. Walter Eberas, Anvers N° 17 Senefelder.

148, rue du Faubourg St Denis.

Fig. 3

B. LA GRAVURE EN RELIEF SUR PIERRE

C'est alors que Louis Tissier, ex-préparateur de chimie de Lyon, fit paraître, sous le titre *Histoire de la Gravure typographique sur pierre et de la Tissiérographie*, un opuscule sur quoi j'ai puisé les renseignements qui précèdent. Je ne tire, je le jure, aucune vanité excessive de ce que la tissiérographie soit d'une confuse origine lyonnaise, et je ne suis, je pense bien, ni suspect ni coupable de l'avoir dit.

La Société d'Agriculture de Lyon, dans ses annales de 1843, parla avec éloge de cette découverte, résultat « de longues et persévérantes études » et qui « reproduit avec une étonnante perfection, en relief, c'est-à-dire pour être tiré en typographie, le fini de la taille-douce et la manière de l'eau-forte ».

Les premiers essais de Tissier remontaient à 1831 ; ils avaient été faits dans l'intention toute simple de « remplacer par des pierres gravées en relief, à l'aide de substances chimiques, les grandes planches dont on faisait usage dans l'impression des papiers peints ». Mais les résultats furent si inattendus et les difficultés pour introduire le nouveau procédé dans l'industrie du papier peint si tenaces, que Tissier dut songer à autre chose. C'est alors qu'il s'avisait de préparer, à l'aide de son procédé, de petites pierres gravées susceptibles de servir à l'illustration du livre.

En 1839, Tissier publia les premières épreuves de ses vignettes typographiques, qui furent tirées chez Lacrampe. En 1840, des communications en furent faites à l'Académie des Sciences et à la Société d'Encouragement ; des tirages furent présentés aux expositions de Leipzig et de Strasbourg, à l'occasion du quatrième centenaire de l'invention de l'imprimerie. En 1841, Tissier créa à Paris, quai Napoléon, 27, un atelier de gravure typographique sur pierre, et publia au mois d'août un *Album tissiérographique*, dédié à la Typographie française : c'est sans doute ce qui lui valut la médaille de bronze décernée en 1844 par le gouvernement. L'album de Tissier contenait soixante-quinze vignettes dessinées sur la pierre et imprimées typographiquement ; c'est un document rare. Les pierres mêmes dont se servait l'inventeur sont plus rares encore, ce qui n'empêche pas M. Thomas, à l'obligeance de qui nous en devons la communication, d'en posséder deux, absolument intactes.

Tissier dessinait ses vignettes sur des pierres dures de Munich, et il les gravait par des procédés purement chimiques, « sans le secours d'aucun outil » ; il en tirait les épreuves non sur des clichés, mais sur les pierres matrices elles-mêmes. Rigide, un peu brutale, point du

tout flexible comme le bois, la pierre rendait une image dure, d'une grande netteté et d'une grande finesse. Ce n'est ni de la taille-douce, comme le disait le rédacteur des *Annales de la Société d'Agriculture de Lyon*, ni de l'eau-forte ; ce n'est pas mieux que le bois c'est autre chose ; c'est comme un burin réduit, condensé, rapetissé à la taille de l'art romantique, de cette période de sentimentalité un peu fausse et maniérée qui, née sous la restauration d'un besoin morbide d'imaginer autrement qu'on ne l'avait fait auparavant, finit avec le début du Second Empire.

Voici la conclusion de l'étude que consacra Tissier à sa propre invention :

« Les gravures typographiques sur pierre, obtenues par les procédés chimiques de la tissiérogaphie, font plus d'usage, sont beaucoup moins dispendieuses que les gravures sur bois faites à la main, et ont, sur celles-ci, le grand avantage de reproduire toujours, d'une manière identique, l'originalité du dessin. Aujourd'hui, nous livrons à MM. Les éditeurs des pierres-matrices, gravées en relief et montées dans de minces boîtes de plomb, qui se placent au milieu des caractères d'imprimerie dont elles ont la hauteur, et qui remplissent toutes les conditions des vignettes sur bois. Ces matrices en pierre peuvent être multipliées à l'infini, par le moyen des clichés en bitume ou en plomb, sans éprouver jamais la plus légère altération ».

Je ne sais quel fut le sort de la tissiérogaphie ; l'invention des procédés photomécaniques ne devait plus tarder beaucoup à rendre inutiles les efforts laborieux des graveurs sur bois.

Je ne sais non plus si les pierres tissiérogaphiques sont « moins dispendieuses que les gravures sur bois », mais je suis sûr que l'art du livre, dans certaines de ses manifestations, n'aurait qu'à gagner à la rénovation de la gravure en relief sur la pierre. Conçu dans un sens plus large que ne l'était la tradition romantique, la tissiérogaphie moderne ne manquerait pas de rendre des services à l'édition.

On trouvera dans ce numéro deux images tirées sur les pierres mêmes de Tissier ; nous en devons la communication aimable à M. Thomas. Ce ne sont pas les meilleures. L'opuscule publié par Tissier en 1843, *Histoire de la Gravure typographique sur pierre*, en contient de bien plus caractéristiques de son procédé : comme la plus belle fille du monde...





Fig. 6

En 1898, on parvint de nouveau, mais par une technique bien différente à réaliser la gravure en litho-relief. *Inland Printer* rendit compte de ce procédé qui paraissait destiné « à rendre de grands service par la rapidité et la facilité avec lesquelles il peut être exécuté », dit ce journal.

« Pour établir une plaque, on commence par décalquer son modèle sur la couche calcaire, à moins que l'on ne préfère l'y dessiner directement au crayon, puis avec un grattoir on enlève une certaine quantité de la matière poreuse, de telle façon que les teintes plus claires seront laissées intactes et que l'on grattera de plus en plus profondément pour obtenir successivement les demi-teintes et tous les degrés du foncé, jusqu'à enlever complètement la couche calcaire pour obtenir le noir. Le travail sera considérablement facilité par le fait que la gravure sur la couche poreuse donnera à l'artiste l'image exacte des teintes qu'obtiendra l'épreuve, car la plaque d'acier noire lui apparaîtra par transparence à un degré d'intensité variant selon la profondeur à laquelle il aura gratté la couche calcaire.

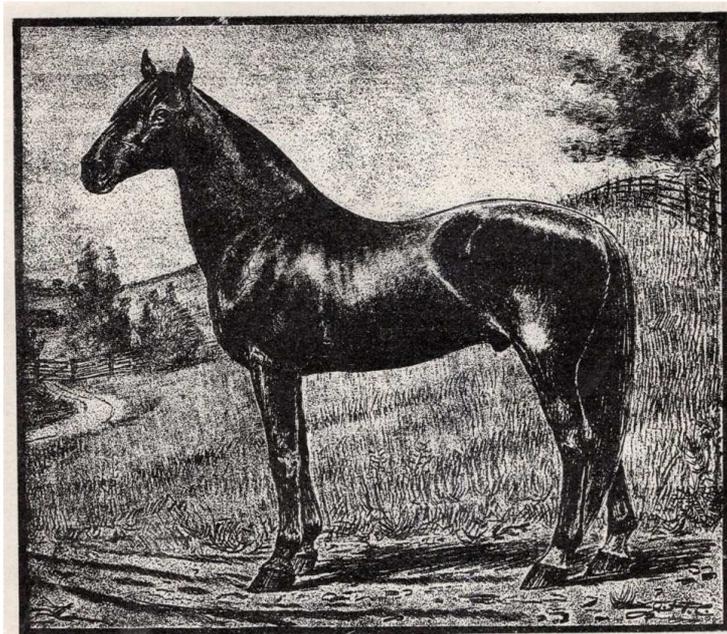


Fig. 7

« Ce travail, ainsi terminé, servira de matrice sur laquelle on coulera le plomb. Ce dernier s'infiltrera dans les pores ouverts par l'instrument du graveur et viendra s'arrêter contre la surface plane de la plaque d'acier en une série de points plus ou moins denses, selon la profondeur de la gravure. Là où toute la matière aura été enlevée, il se produira des plaques de plomb. On retirera ainsi, après refroidissement, un cliché légèrement en relief qui servira à l'impression de l'image. La plaque d'acier n'est pas entamée par le travail ; elle ne sert qu'à arrêter le plomb dans la coulure.

« Ces plaques fabriquées en Amérique par la *Hole engraving plate Company* sont enduites de couches calcaires plus ou moins poreuses, selon le degré de finesse que l'on veut donner au travail.

« Ce procédé s'adapte tout particulièrement à l'illustration de journaux quotidiens, car il est très rapide et l'on prétend que des clichés ont été terminés en quinze minutes depuis le moment où l'artiste a commencé son dessin sur la plaque. Ce ne devaient pas être des dessins bien compliqués, mais, abstraction faite des tours de force, il saute aux yeux qu'un dessinateur expérimenté s'en tirera en infiniment moins de temps qu'il n'en faut pour les procédés ordinaires ».

Je ne sais quelle fut la destinée de ce procédé.

C. LES INCUNABLES DE LA LITHOGRAPHIE

De même que la Typographie eut ses incunables, l'art lithographique a aussi les siens.

Le mot *incunable*, qui remonte seulement au milieu du dix-neuvième siècle, dérive de *incunabulum*, mot latin qui signifie « berceau », « dans le berceau ».

La période incunable typographique va de 1450, époque où l'impression en caractères, enfin inventée par Gutenberg et ses collaborateurs, prit le départ, à l'année 1500 ; certains la prolongent jusqu'à 1520 sans qu'il y ait à cela aucune raison majeure.

Pour la lithographie, de cinq siècles presque plus jeune qu'elle, nous la fixerons à vingt ans du moment où elle fut définitivement fixée, soit de 1805 à 1825.

On a vu, en effet, que dès la première de ces dates, 1805, des *fac-simile* de dessins des grands maîtres que possédait le roi de Bavière étaient reproduits par Pilotti et Strixner : ce furent les premières incunables de la lithographie. Ces épreuves avaient été faites à Munich par un artiste français, le colonel Lomet, et importées chez nous par le baron Denon²⁴.

Le premier essai daté de France est, dit Courboin, *le portrait du peintre Susemihl*²⁵, que grava Boily²⁶ en 1802, trouvé par Beurdeley qui l'offrit à la Bibliothèque Nationale.

Le second, quatre ans plus tard, fut un *Cosaque à cheval*, exécuté dans les ateliers mêmes de Senefelder, à Munich par le général baron Lejeune ; il le montra à l'Empereur, qui s'intéressait, dit-on, à la nouvelle invention.

Puis, différents essais furent encore faits, soit à Munich même par Denon ou par Lasteyrie, soit à Rome par Ingres²⁷.

Mais ce fut seulement en 1815 que Denon, avec le portrait de Lasteyrie, et Girodet⁴⁵ en 1816, avec celui de *Coupin de la Couperie*, et Horace Vernet avec celui de *Madame Perregaux*

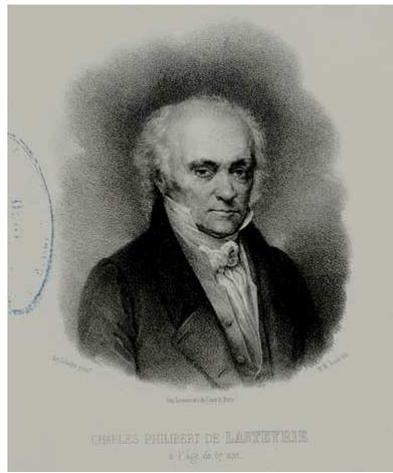


Fig. 6 - Charles Philibert de Lasteyrie, par D.N. Denon, 1815.



Fig. 7 – Madame Perregaux, par Horace Vernet, 1816.

(voir Courboin, *Op. cit.*, fig.174, p. 219), prennent définitivement le départ.

Dès l'année suivante, 1817, ce furent les débuts de Géricault dans la lithographie avec les *Bouchers de Rome*, de Carle Vernet avec ses *Cavaliers*, de Charlet avec *Costumes militaires*, de Lami²⁸ avec *Arlequin et Scapin discutant leurs titres de famille*.

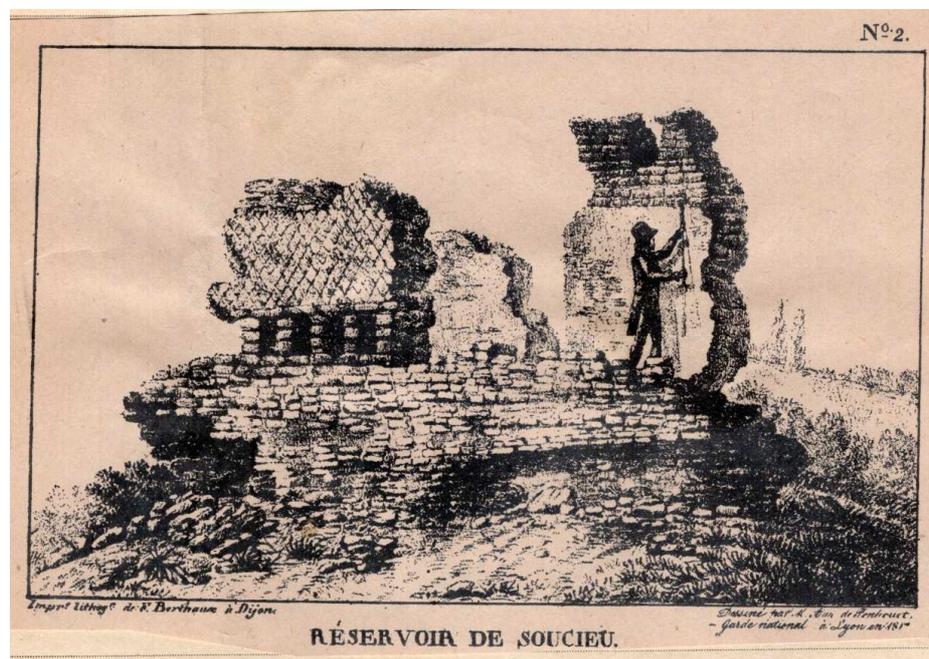


Fig. 8 – Lithographie d'Aimé de Penhouët, 1817.

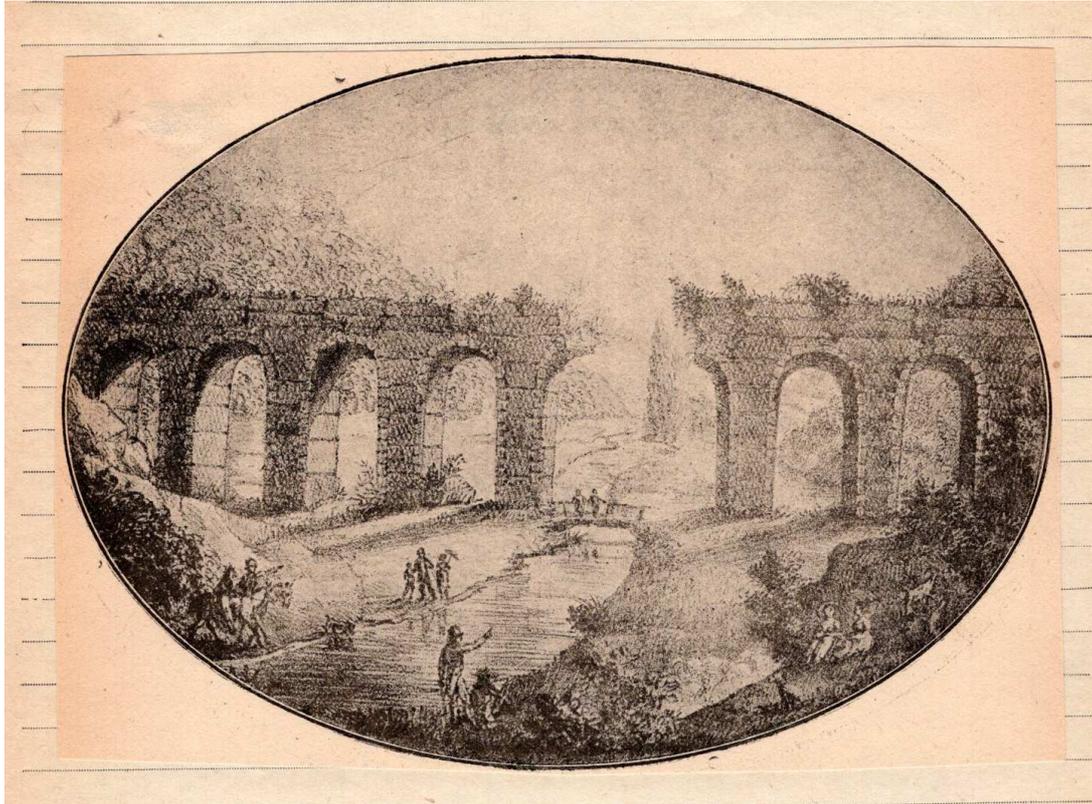


Fig. 9 – Lithographie d’Aimé de Penhouët, 1817.

À Lyon, on n’avait été ni plus obstiné à mésestimer les premières manifestations de l’art naissant qui venait d’Allemagne, ni plus empressé de les rejeter.

« Les premiers essais qui y aient été faits semblent dus à des amateurs » : Aimé de Penhouët¹⁰⁰ en 1817, Joseph Fructus¹⁰¹ et Julie Boily¹⁰², un peu plus tard.

Dès le 2 mai 1819, Lefèvre-Chaillois, qui était peintre et lithographe à Lyon, rue de l’Enfant-qui-Pisse, partie méridionale de la rue Lanterne, dans une maison dont « l’allée³² communiquait avec celle du numéro 6 de la rue Saint-Côme, aujourd’hui rue Chavanne, faisait insérer dans les *Affiches, Annonces et Avis divers de Lyon* la communication suivante :

« Une *nouvelle et première* Lithographie vient de s’établir à Lyon sous la direction de MM. Lefèvre et Hoeth ; leur première production est un emblème sur la perte de M. le Comte de Fargues, maire de cette cité : elle se trouve chez Hoeth, l’un des directeurs, qui tient le dépôt général des Lithographes de Paris et de Mulhouse, montée de la Glacière¹⁰² ».

Cette annonce fut renouvelée huit jours plus tard dans les termes suivants :

« M. Lefèvre Th. peintre et lithographe, rue de l'Enfant-qui-Pisse n°11 ou rue St-Côme n°6, désirent faire connaître au Commerce tous les avantages économiques de la lithographie, donne avis qu'au moyen du papier et de l'encre autographes que l'on trouve chez lui, chacun peut faire de sa propre main toutes les écritures susceptibles d'être multipliées, telles que factures, lettres de change, de voiture, circulaires, adresses, étiquettes, etc. On trouvera à cet égard, au bureau de la Lithographie, tous les renseignements nécessaires et même chacun, si cela lui convient, pourra y faire des écritures ».

L'«emblème» dont parle l'annonce du 2 mai «montre la Ville de Lyon et un Amour pleurant le maire défunt auprès d'une stèle élevée à sa mémoire, avec, dans le fond, la silhouette du coteau de Fourvière». La légende qui l'accompagne est ainsi conçue : «première Lithgr. De Lyon sur pierre de Beley, de L.C.⁴³ et H.⁴⁴ (Fig. 10).



Fig. 10 – Lithographie de Lefèvre-Chaillois, 1818.

Ce Lefèvre était établi à Lyon depuis quelques mois déjà ; en effet, l'annuaire de 1819, qui donne la situation commerciale de la ville en 1818, porte à la rubrique « imprimeurs lithographes brevetés » :

M. Lefèvre-Chaillois, rue Saint-Côme, 6 ;

M^{lle} Decomberousse, place de la Douane.

Liste reproduite, intégrale, en 1820 et 1821, c'est-à-dire pour les années 1819 et 1820.

L'annuaire eût pu y ajouter :

M^{lle} Pierrette Julie Boily³⁰.

Cette artiste, en effet, purement amateur, travaillait à la lithographie depuis 1816, exécutant surtout des portraits de personnages ecclésiastiques.

En 1822 -c'est-à-dire pour 1821– la petite troupe des imprimeurs lithographes de Lyon s'est augmentée de deux maisons nouvelles :

Brunet⁴⁶, rue du Garet ;

Bachelard⁴⁸, rue Basse-Grenette ;

jusqu'à ce que, en 1825, Béraud-Lauras⁴⁹ succédât, rue Saint-Côme, 6, à Lefèvre-Chaillois.

En 1827, Paly a succédé à Bachelard, Horace Brunet demeure impasse Saint-Polycarpe, 2, et Mademoiselle Decomberousse, alors place Neuve-des-Carmes, a pris Boiron pour associé.

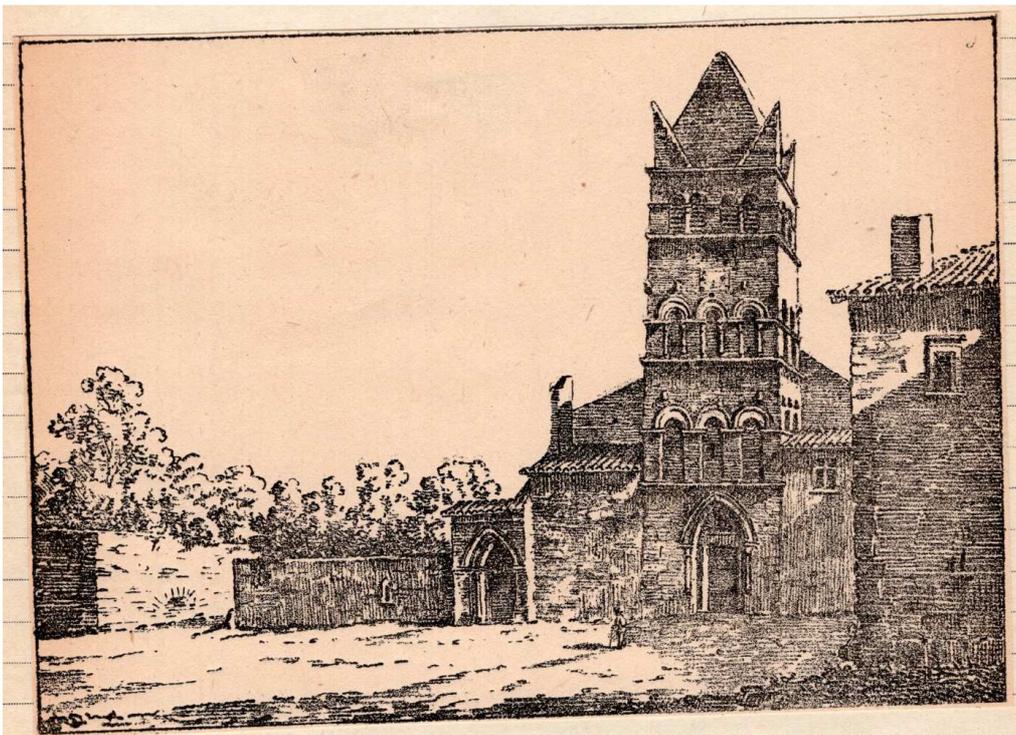


Fig. 11 – Lithographie d'Hubert de Saint-Didier, 1818.

Lefèvre-Chaillois, sur qui il faut maintenant m'expliquer, est considéré généralement comme le premier lithographe de Lyon : lithographe professionnel ? Oui, puisqu'il l'annonce lui-même *urbi et orbi* ; lithographe artiste ? Non, puisque le jeune Aimé de Penhouët, comme on le verra plus loin, dessinait en 1817 quatre lithographies pour un livre de son père.

On s'est demandé quel pouvait être, dans cette aventure, le rôle de Hoeth, cet allemand d'Aix-la-Chapelle, qui vendait des images dans la montée de la Glacière. Il me semble que la question manque un peu d'intérêt ?

C'est sûrement dans la maison de Michel Giraud, « rue Bonnevaux, maison Brossette, l'allée qui traverse au puits-pelu », que les premiers lithographes de Lyon venaient faire tirer leurs dessins. Plus tard, quand « l'ouverture de la rue Impériale, qui était notre rue actuelle de La République, amena la démolition des deux maisons où les Giraud vivaient depuis 1772 », Michel Giraud était mort ; sa veuve dut déguerpir, et elle transféra son fonds de lithographie au numéro 68 de la rue Mercière, dans « cette curieuse demeure appelée autrefois *la Cave d'Ainay* », qu'avait fait construire le libraire Hugues de La Porte⁵⁰ (*Arch. Munic. Lyon*, nommées de 1551, CC4), et qu'habita plus tard Horace Cardon.

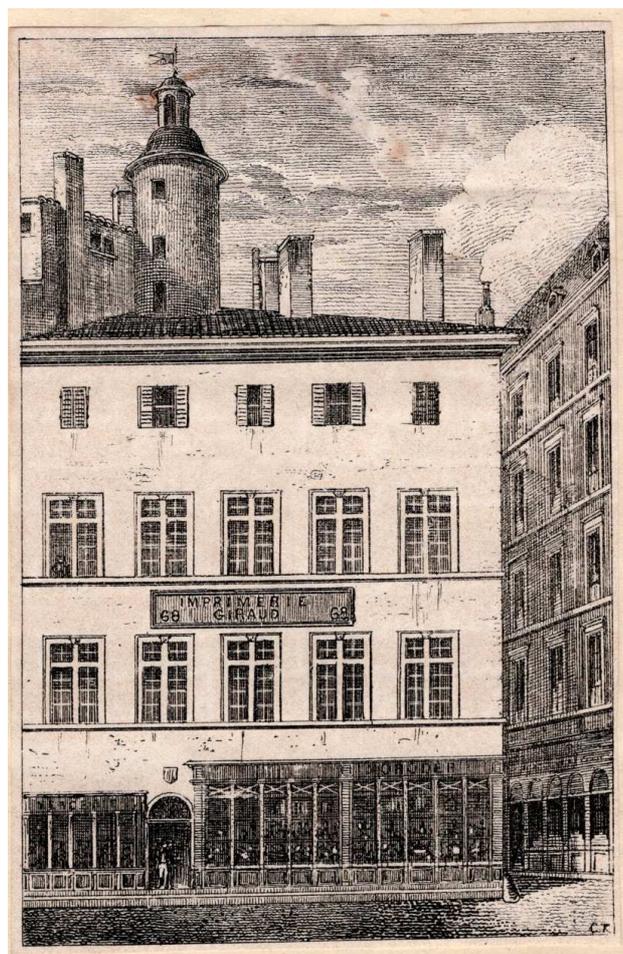


Fig. 12 – L’Imprimerie Giraud dans la maison de la Cave d’Ainay

Ces événements se passaient en 1855, à une époque où la lithographie avait tout à fait perdu son prestige et, pour emprunter le langage par lequel un autre lyonnais en sonnait naguère le glas, où « elle sombre dans les difficultés du tirage et l'encombrement de pierres trop lourdes ».

A quoi tient, tout de même, la destinée d'un bel art !

La plus belle époque de la lithographie, en tout cas, allait bientôt commencer quand la maison Giraud atteignit l'apogée de sa prospérité, en 1830 ; elle employait alors une dizaine d'ouvriers.

On peut, en combinant la chronologie de Courboin⁵² avec la mienne, établir ainsi un essai de l'état de la lithographie, en France, pendant les vingt premières années de son existence, cent-cinquante planches environ, qui sont les incunables* :

Année	Ville	Nom de l'Œuvre
1802	Paris	<i>Portrait du peintre J.C. Susemih</i> ²⁵ , par L. Boilly ²⁶ .
1804	Paris	<i>Tête de Minerve</i> anonyme, 1 ^{er} frimaire an XII
1805	Munich	Reproduction en <i>fac-simile</i> de dessins de maîtres, par Lomet (voir 1819, pl.V)
1805	Londres ?	<i>Louis-Philippe d'Orléans</i> , roi des Français, par Antoine Philippe d'Orléans, son frère par lui-même.
1805	Londres ?	<i>Antoine Philippe d'Orléans</i> , par lui-même.
1806	Munich	<i>Cosaque à cheval</i> , par le baron Lejeune
1809	Munich	Essai par Denon ²⁴
1812-14	Munich	Essais par Ch. De Lasteyrie ¹³
1815	Rome	<i>Portraits de lord et de lady Glenbervye</i> , par Ingres ²⁷
1815	Paris ?	Charles Philibert de Lasteyrie, par Vivant Denon
1815	Paris	Iconographie de l'Institut, par L. Boilly
1816	Paris	<i>Coupin de La Couperie</i> par Girodet ⁴⁵
1816	Paris	<i>Madame Perregaux</i> , par Horace Vernet ⁵⁴
1817	Lyon	Quatre vues, par Aimé de Penhouët, pour illustrer un ouvrage de son père, Armand Louis Aimé de Penhouët, <i>Lettres sur l'Histoire ancienne de Lyon...</i> ; Besançon, 1818 ⁹⁹ : 1. <i>Coupe de l'Aqueduc du Mont Pila</i> . -2. <i>Réservoir de Soucieu</i> . -3. <i>Aqueducs de Chaponost</i> . -4. <i>Vue d'un pont à Siphons dans le vallon de Bonnan</i> .
1817	Paris	<i>Les Bouchers de Rome</i> , par Géricault ²⁰ .
1817	Paris	<i>Caricatures</i> , par Delacroix ²³ .
1817	Paris	<i>Cavaliers</i> , par Carle Vernet ⁵⁴ .
1817	Paris	<i>Costumes militaires</i> , par Charlet ¹⁸ .
1817	Paris	Arlequin et Scapin discutant leurs titres de famille, par Lami ²⁸ .
1818	Paris	<i>L'Artillerie changeant de position</i> , par Géricault.

*On n'a tenu compte que des pièces datées, soit par une mention suscrite, soit par un document sûr.



Fig. 13 – Lithographie de P. Wery, 1821

Année	Ville	Nom de l'Œuvre
1818	Paris	<i>Les Chasses du duc de Berry</i> , 4 est., par C. Vernet.
1818	Paris	<i>Mors antique</i> , par Hubert de Saint-Didier ⁸² .
1818	Paris	Essais de Lefèvre-Chaillois : <i>Arrivée de Mme la duchesse d'Angoulême à l'Isle-Barbe le 9 août 1814</i> , par Jh. Fructus. – <i>Église d'Ainay</i> , par Hubert de Saint-Didier. -
1818	Paris	« <i>Emblème</i> » à la mémoire du Comte de Fargues ⁸³ , maire de Lyon.
1819	Paris	<p>Le manuel publié par Senefelder cette année-là était accompagné d'un album de dix-sept planches très diverses, dont certaines remontaient aux origines mêmes de la lithographie.</p> <p>En voici la description d'après le <i>Bulletin de l'Imprimerie</i>, N°15, novembre 1877 :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Planche I= Dessin à la plume : <i>Collection de plusieurs essais en dessins et gravures pour servir de supplément à l'Instruction pratique de la Lithographie</i>, par Aloys Senefelder, 1819. • Planche II = Dessin pointillé à la plume représentant <i>une Vierge</i>, dessinée par Aloys Senefelder. • Pl III = Paysage, dessin à la plume par Clém. Senefelder. • Pl. IV = <i>Vive le Roi ! Vive la France !</i> musique. • Pl. V = Cette planche fait partie de la collection de 43 dessins à la plume exécutés en 1815 par Albert Dürer pour le titre de prières de l'archiduc de Bavière. Elle est remarquable aussi en ce que cette collection est le premier ouvrage d'art sorti des presses lithographiques à Munich, en 1808. • Pl. VI = <i>Un Semeur</i>, taille de bois transportée sur pierre.

		<ul style="list-style-type: none"> • Pl. VII = Dessin dans le genre étrusque • Pl. VIII = Copie d'un missel, avec une lettre ornée. • Pl. IX = La Lithographie présentant à un génie une épreuve sur laquelle sont écrits les noms de Carle et Horace Vernet, Isabey, etc., avec dans le fond cette mention : La Lithographie fut découverte en Bavière par Al.Senefelder, en 1796. Elle fut importée en France par Ant. André en 1800. Premiers grands établissements à Paris : Engelmann, 1810, de Lasteyrie, 1810. • Pl. X = Gravure en taille-douce reportée sur pierre • Pl. XI = Eaux-fortes • Pl. XII = Sainte-Cécile, dessin au crayon • Pl. XIII = Paysage, eau-forte sur pierre • XIV = ? • Pl. XV = Spécimens d'écriture • Pl. XVI = Scala de plusieurs genres lithographiques et de l'interjection de l'aqua-tinta • Pl. XVII = Dessin à plusieurs planches
1819	Lyon	Dragon, marchand de pommade, par Jacomin ⁸⁶ .
		Église d'Ainay, par Chometon ⁸⁴ .
		Chometon, par lui-même
		M ^{me} et M ^{lle} Chometon, par le même
		<i>P.H. Révoil</i> ⁸⁵ , peintre, par le même
		<i>Un sapeur blessé</i> , par le même (Salon de Paris, 1819).
		Chapelle de Saint-Rambert, par Hubert de Saint-Didier
1820	Paris	<i>La Danse des Chiens</i> , par C. Vernet
1820	Lyon	Église d'Ainay, par Sarsay ⁸⁷ , lithogr. Par Monvenoux
1820	Lyon	<i>Aqueduc de Saint-Irénée</i> , par Hubert de Saint-Didier
1820	Paris	<i>Les Cris de Paris</i> , par Carle Vernet.
1820	Lyon	<i>Antoine Mourguez</i> , par Julie Boily
1820	Paris	<i>L'Imprimerie lithographique de Delpéch</i> , par C. Vernet
1820	Paris	<i>Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France</i> , par le baron Taylor ; Paris, Didot.
1821	Paris-Lyon	<i>Album lithographique de la Société des Amis des Arts de Lyon, pour 1821</i> : Huit portraits par Jacomin, 1821. – <i>Une Veuve et son enfant</i> , par trimolet ⁸⁸ , 1821. – <i>Deux sœurs de charité soignant un soldat blessé</i> , par Thierriat ⁸⁹ , 1821. – <i>Un jeune garçon avec une flûte, sous un pont</i> , par Chometon, 1821. – <i>Un chasseur et son chien blessé</i> , par Genod ⁹⁰ . – <i>Un marchand de plaisir, avec deux enfants</i> , par Bonnefond ⁹¹ . – <i>Intérieur de l'Île-Barbe</i> . – <i>Cénotaphe</i> , à Vienne par Rey ⁹² , lithographies d'Engelmann, à Paris.

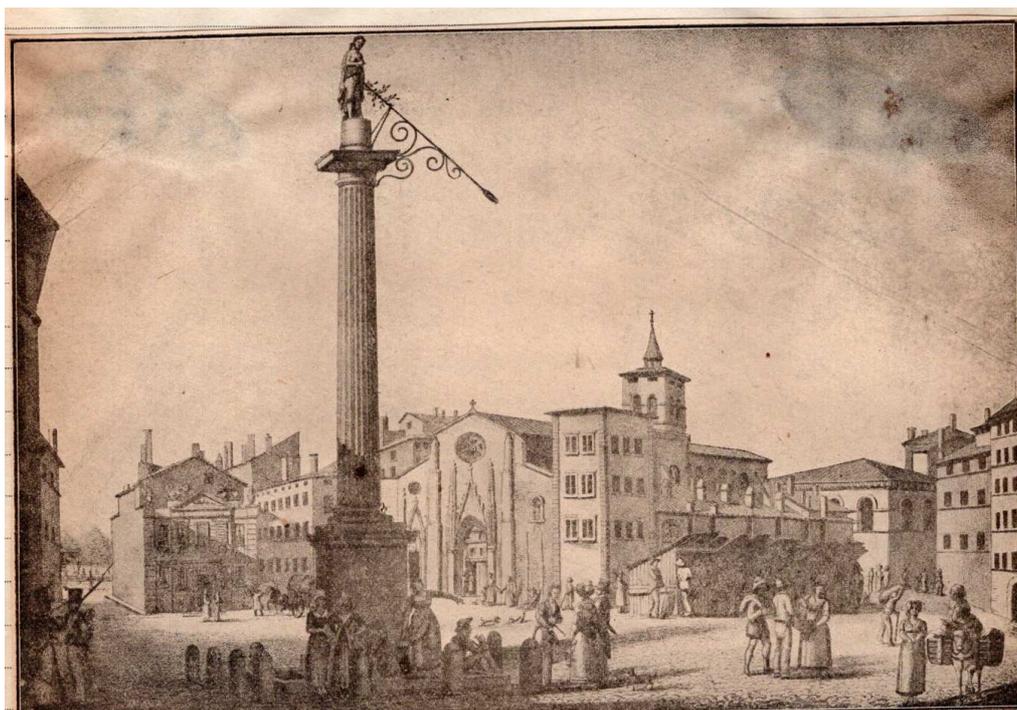


Fig. 14 – Lithographie anonyme, 1821

1821	Lyon	<i>Antiquités, Monuments anciens et modernes, Costumes de Lyon et des environs, pour servir de supplément au Voyage pittoresque et historique à Lyon, par M. le comte Fortis : tome I, le roi Childebart. – La reine Ultrogothe. – Autel consacré à l'Empereur Auguste. – Statue équestre de Louis XIV. – Église d'Ainay. – Bas-relief antique, à Ainay. – Sœur hospitalière de la Charité. – Place Bellecour. – Statue en bronze représentant la Saône. – Place des Cordeliers. – Hôtel de Ville. – Statue en bronze, représentant le Rhône. – Tome II, Mosaïque du Cirque. – Batelière lyonnaise. – Paysanne de la Bresse-Jean Cléberg, le bon Allemand. – Tombeau des Deux-Amants. – Hôtel de Ville. – Ruines d'aqueducs romains. – Conserve d'eau construite par les Romains. – Taurobole. – Médaillon représentant Louis le Débonnaire. – Domestique lyonnaise. – Fermière de la Bresse. – Paysanne mâconnaise. – Paysanne du village de Cormorange (Isère). – Paysanne de Saint-Laurent. – Paysanne de la Verpillière, Lithographies de Béraud, à Lyon.</i>
1821	Paris	<i>Etudes d'après l'Ossian de Girodet par Aubry-Lecomte</i>
1821	Lyon	<i>Groupe d'artistes, par Jacomin</i>
1821	Paris	<i>(La Saône au bas de Pierre-Scize), par Tirpenne, imp. Lith. de Senefelder</i>
1821	Lyon	<i>Pont Morand sur le Rhône, par Marini, 1821, lith.de Bachelard.</i>
1822	Lyon	<i>Garde national, par H. Brunet¹⁰³, 1822.</i>
1822	Paris	<i>Un carabinier, par Charlet</i>
1822	Paris	<i>Un voltigeur d'Infanterie légère, par le même</i>
1822	Lyon	<i>Michel Dégrange dit « le Père Archange », par Chometon</i>
1822	Paris	<i>Costumes militaires, par Lami.</i>
1822	Paris	<i>L'Enfant au Chien, par Prudhon³⁵.</i>
1822	Paris	<i>La Lecture, par le même</i>
1822	Paris	<i>Une Famille malheureuse, par le même</i>
1822	Lyon	<i>Antoine Laurent de Jussieu, par Julie Boily.</i>

1822	Lyon	<i>Gaspard Riche de Prosný</i> ⁵⁸ , par la même
1822	Lyon	<i>Jean-Baptiste Rondelet</i> ⁵⁶ , par la même
1822	Lyon	<i>Pie VII</i> , pape, par la même
1822	Paris-Lyon	<i>Album lithographique de la Société des Amis des Arts de Lyon</i> , pour 1922 : <i>Porte de l'Église d'Ainay</i> , par Guindrand ⁹³ . – <i>Église Saint-Paul</i> , à Lyon, par Rey. – <i>Muletiers génois</i> , par Duclaux ⁹⁴ . – <i>Jeune mère sur la tombe de sa fille</i> , par Genod. – <i>Église de Sainte-Colombe... sur les bords du Rhône</i> , par Wery ⁹⁵ . – <i>Église d'Ainay</i> , par Rey. – <i>Pierres gravées et amphores du Musée de Lyon</i> , par Jacquier. – <i>Aux Environs de Lyon</i> , par Wery. – <i>Ducros à l'Élysée lyonnais</i> , par Reverchon ⁹⁶ . – <i>Bergère et son mouton</i> , par Chometon, 1822. – <i>Fleurs</i> , par Lepage ⁹⁷ . – <i>Démolition de l'Église des Jacobins</i> , par Guindrand. – <i>Fontaine des Capucins</i> , par Bonnefond. – <i>Intérieur, à Serin</i> , par Thierriat, 1822. Lithographies de Villain, à Paris.
1823	Paris-Lyon	<i>Album de la Société des Amis des Arts de Lyon</i> , pour 1923 : <i>Porte de l'Église d'Ainay</i> , par Guindrand. – <i>Vue de Lyon, prise de La Pape</i> , par Rey, 1823. – <i>Le Pont de Serin</i> , d'après Duclaux, par Rey. – <i>Vue des Environs de Lyon</i> , d'après Duclaux, par Fouville. – <i>Intérieur de l'Église des Jacobins</i> , servant de remise, d'après Bellay ⁹⁸ , par Arnaud et Weber ? (Lithographies de Villain, à Paris).
1824	Paris-Lyon	<i>Voyage pittoresque dans Lyon ancien et moderne ou Choix des vues, monuments et paysages de cette ville célèbre et de ses environs</i> , publié par Chapuy, ex-officier du Génie maritime, ancien élève de l'École polytechnique... – <i>Pont et Barrière de Serin</i> , par Chapuy, lith. De Bichebois. – <i>Aqueduc de Bonant</i> , partie du midi, par Joly, lith. de Constans. – <i>Chapelle de l'ancienne Église de l'Observance, maintenant magasin de l'École vétérinaire</i> , par Chapuy, lith. de Constans. – <i>Façade de Saint-Nizier</i> , par Chapuy, lith. de Constans. – <i>Pierre Scize, prise la barrière de Vaise</i> , par Chapuy, lith. de Constans. – <i>Église de l'Observatoire, sur le quai de Saône</i> , par Deroy, lith. de Constans. – <i>Ancien Couvent des Carmes, vue prise au-dessus de Bourgneuf</i> , par Chapuy, lith. de Bichebois, 1824. – <i>Intérieur des Aqueducs de Bonant</i> , par Chapuy, lith. de Joly.
1824	Paris	<i>Les Contretemps</i> , par Lami
1824	Paris	<i>La Tour du Gros Horloge</i> , à Rouen, par Bonington ⁷³ .
1825	Paris	<i>Courses de taureaux</i> , 4 est., par Goya ⁵⁸ âgé de 80 ans.
1825	Paris	<i>Portrait de l'Imprimeur Gaulon</i> , par le même
1825	Paris	<i>Macbeth consultant les sorcières</i> , par Delacroix
1825	Paris	<i>Petit Album militaire</i> , par Raffet
1825	Paris	<i>Portraits de la Famille Royale</i> , par Grevedon ⁵⁹ .
1825	Paris	<i>Le Combat du giaour et du pacha</i> , par Delacroix
1825	Paris	<i>Les Quatre Magistrats de la Ville de Besançon</i> , par Ingres, 1825.

Laissons maintenant Senefelder nous parler lui-même de son art :

« *La Lithographie, comme la plupart des découvertes utiles, doit sa naissance, en grande partie, au hasard. Doué d'un esprit inventif peu commun, persévérant par caractère, et animé par le désir de l'indépendance, je mis tout en œuvre pour réussir dans cet art nouveau, qui m'ouvrait une assez vaste carrière pour parvenir justement au but que je me proposais.*

Je m'occupais de l'art dramatique dans ma jeunesse une pièce que je faisais imprimer me fournissait si souvent l'occasion d'observer le travail des ouvriers de l'imprimerie, que je finis par acquérir une

connaissance parfaite de tous les procédés de cet art ; ce qui me fit naître par la suite le désir de pouvoir imprimer moi-même les ouvrages que je composais.

La modicité de ma fortune, et la difficulté d'obtenir la permission qui m'était nécessaire, me laissaient très-peu l'espoir qu'un jour mes souhaits seraient accomplis. Je conçus alors l'idée de chercher une manière d'imprimer moins coûteuse, qui me facilitât les moyens d'avoir l'autorisation qui me manquait, ou de m'associer à un ami qui possédait une imprimerie d'estampes, pour graver à l'eau-forte mes ouvrages sur le cuivre, et les imprimer ensuite de la manière ordinaire.

Je réussis assez bien dans la découverte de cette nouvelle manière d'imprimer. J'avais imaginé une espèce de stéréotypage sur la cire à cacheter et sur le bois ; mais l'exécution en grand exigeait des capitaux au-dessus de mes moyens : j'eus alors recours à mon second projet d'association pour la gravure sur cuivre.

Cette méthode n'était pas dispendieuse, et son succès dépendait de mon habileté à former avec exactitude les caractères moulés, dont j'espérais venir à bout avec de l'application et du travail.

En effet, dans peu de jours je parvins à écrire à rebours, assez bien pour faire mon premier essai sur une planche de cuivre polie, enduite du vernis ordinaire à l'usage des graveurs.*

Je me servais d'une plume d'acier très-mince et élastique, que j'avais appris si bien à manier ; que quoiqu'il soit beaucoup plus difficile d'écrire sur le cuivre que sur le papier, je fus bientôt en état de peindre avec exactitude et vitesse chaque caractère moulé séparément. Cependant, lorsqu'il s'agissait d'écrire une ligne ou une page entière, j'éprouvais de la difficulté pour leur donner l'uniformité convenable, et une ressemblance parfaite avec ce qu'on imprime. Je sentis bientôt qu'il me fallait beaucoup plus d'exercice pour acquérir l'adresse nécessaire, et que je serais obligé d'écrire de cette manière au moins deux cents

pages, avant que de réussir complètement dans mon projet. Un grand obstacle, qu'il fallait absolument surmonter, s'éleva dès mes premiers essais : je vis qu'il serait impossible d'écrire une page entière sans faire

quelques fautes, qu'on serait obligé de corriger, si l'on ne voulait pas tirer des exemplaires fautifs et incorrects. J'avais trop peu de connaissances en gravure pour penser à un certain vernis de Venise, liquide,

mêlé de noir de fumée, dont se servent les graveurs pour couvrir ce qu'ils veulent effacer, afin de regraver par-dessus, et qui aurait pu m'être d'une grande utilité. Je ne pris que de la cire chaude, que je faisais égoutter sur les endroits où j'avais fait des fautes ; mais ce moyen que j'opposais au mordant ne me dispensait pas de recouvrir la planche de mastic, etc., et de recommencer entièrement l'opération.

Pour faciliter et simplifier les corrections, j'imaginai de prendre des quantités égales de cire et de savon avec un peu de noir de fumée, de mêler le tout ensemble, et de faire dissoudre ce mélange dans de l'eau de pluie. Cette composition répondit parfaitement à mon attente.

Telle est la naissance de cette encre chimique, si importante pour la Lithographie, et qui, amalgamée par la suite avec d'autres ingrédients, à des proportions convenables, éprouva une grande amélioration.

Après avoir terminé une page, corrigé les défauts, et gravé la planche à eau-forte, j'en fis tirer chez mon ami le graveur, quelques épreuves, qui me firent concevoir l'espérance de mieux faire en continuant de m'exercer avec application.

* C'est une espèce de composition de mastic, de cire et d'essence de thérebentine, dont les graveurs à l'eau-forte se servent pour couvrir leur planche, afin que l'eau-forte ne morde que les traits gravés.

Je voulus ensuite me servir de la même planche de cuivre pour un second essai, mais je fus forcé, d'employer plusieurs heures à effacer les traces que l'eau-forte y avait laissées ; et ce n'est qu'avec peine que je pus parvenir à lui donner le poli convenable, attendu que la pierre à débrutir était beaucoup trop rude.

Cette circonstance me fit penser que je devais me procurer des pierres d'une qualité supérieure. Je me rappelais en avoir vu beaucoup sur les bancs de sable de l'Isère, parmi lesquelles je croyais pouvoir en trouver d'utiles à mon projet. Il n'en fallut pas davantage pour que j'y allasse me promener. Mais quel fut mon désappointement lorsque je vis que presque toutes ces pierres étaient calcaires ! Je résolus cependant d'en tirer parti.

J'avais entendu dire qu'on pouvait graver à l'eau-forte aussi bien sur ces pierres que sur le cuivre ou le fer ; j'essayai sur-le-champ si elles seraient plus aisées à débrutir et à polir que le métal. Comme ces deux opérations furent faites très-prompement, et que d'ailleurs cette espèce de pierre était beaucoup moins couteuse que les planches de cuivre, je me décidai à faire usage, pour mes premiers essais en écriture et en gravure à l'eau-forte, d'une espèce de pierre qu'on nomme à Munich, pierre de Solenhofen, et dont on se sert pour carreler les appartements.

J'avoue que la première fois que j'employai ces sortes de pierres, je ne comptais guère en tirer parti par la suite pour l'impression ; je n'avais d'autre dessein que celui de m'exercer à écrire et à graver à l'eau-forte, croyant qu'elles étaient trop fragiles pour supporter l'action d'une forte presse.

Pour bien examiner mon travail, je n'avais pas besoin d'en tirer des épreuves ; je me contentais de présenter la pierre gravée, et convenablement préparée, devant une glace, ou je voyais les caractères dans leur ordre naturel, et comme s'ils avaient été imprimés sur le papier.

En continuant mes essais, je vis bientôt qu'il était plus facile d'écrire sur la pierre que sur le cuivre, et qu'on y formait beaucoup mieux et plus aisément les caractères ; cela me fit réfléchir sur les moyens que je devais employer pour parvenir à imprimer à l'aide d'une pierre gravée à l'eau-forte.

Je remarquai qu'en appuyant un peu fort sur la pierre avec la plume d'acier, les traits larges des caractères moulés y étaient formés avec plus de netteté que sur le cuivre, où la moindre négligence dans la manière de tenir la plume, fait que de l'un ou de l'autre côté du trait il reste toujours un peu de mastic, quoique souvent l'œil le mieux exercé ne puisse pas l'apercevoir. L'eau-forte ne pénétrait pas alors autant qu'elle aurait dû, et les traits perdaient de leur vigueur, tandis qu'ils devenaient plus parfaits sur la pierre. J'observai aussi qu'il me fallait bien moins d'eau-forte, et qu'elle devait être très-affaiblie avec de l'eau naturelle. Un carrier, que je consultai sur le prix des pierres, m'assura qu'il pourrait m'en procurer de la qualité de celles que je lui demandais, de l'épaisseur d'un pouce à huit. Alors, la crainte que j'avais de les voir éclater se dissipa entièrement ; la seule chose qui me restait à trouver, c'était le moyen de leur donner un poli plus parfait, pour m'en servir comme des planches de cuivre, ou de composer un noir qu'on pût enlever plus aisément que celui qu'on emploie pour la taille-douce.*

On sait que la pierre ne prend pas le poli convenable à l'emploi du noir dont se servent les imprimeurs. C'est peut-être par cette raison que les graveurs en taille-douce n'ont pas cherché longtemps avant moi à substituer la pierre au cuivre, quoiqu'il soit probable qu'on l'ait essayé, et abandonné bientôt après.

Je fis de nombreux essais, et me servis de tous les moyens possibles pour dégrossir et polir ma pierre sans pouvoir parvenir à mon but. Un mélange d'une petite partie d'huile de vitriol concentré avec quatre ou

* Petite plume élastique", dont je parlerai

cinq parties d'eau naturelle, jeté sur une pierre bien débrutie, produisit les meilleurs effets pour le poli. Cette préparation, qui est très forte, a la propriété de bouillonner sur la pierre calcaire et de se calmer de suite, ce qui pourrait faire croire que l'huile de vitriol, après avoir pénétré la pierre et le mélange, aurait perdu toute sa force ; mais il n'en est pas ainsi, car cette eau vitriolisée, versée sur une partie de cette pierre où elle n'a pas encore touché, bouillonne aussitôt : ce qu'il faut attribuer à la formation instantanée sur sa surface d'une croute gypseuse si solide, que cette eau ne peut plus la pénétrer.

Si on jette cette, préparation sur la pierre et qu'on l'essuie de suite avec un linge, en la frottant légèrement, celle-ci acquiert un poli éclatant ; mais malheureusement il est si mince, et sa durée si courte, qu'on ne peut guère tirer avec une pierre, ainsi polie, qu'une cinquantaine d'exemplaires nets ; après quoi il faut employer de nouveau le même procédé, lequel nuit toujours un peu au dessin ; mais-cet inconvénient disparaît si l'on imprime suivant la méthode chimique actuelle, c'est-à-dire, par la voie humide ; et si la pierre a été polie avec de l'huile de vitriol avant d'avoir été dessinée et gravée à l'eau-forte, on peut alors tirer avec une semblable pierre des milliers d'exemplaires, ainsi que nous l'expliquerons plus loin.

Quant à la seconde difficulté, celle de trouver un noir qu'on pût enlever facilement, tous les essais que je fis me prouvèrent que rien ne convenait mieux à une pierre sans préparation d'huile de vitriol, qu'un vernis huileux mêlé de non fin de Francfort, qu'on enlevait de dessus la pierre avec une faible dissolution de potasse et de sel de cuisine ; mais il arrivait souvent que lorsqu'on n'employait pas ce procédé avec assez d'attention, le dessin s'effaçait aussi, et qu'ensuite les parties dessinées de la pierre ne reprenaient le noir qu'avec beaucoup de peine.

Le souvenir de cette circonstance, dont alors je ne savais pas trop me rendre compte, me conduisit quelques années après à la découverte de la Lithographie chimique.

Je me suis un peu étendu sur ces différents essais, pour prouver aux artistes que ce n'est pas le hasard, mais plutôt la réflexion qui m'a frayé la route de la découverte de la Lithographie. Je connaissais l'encre avant de songer à m'en servir, je ne fis usage des pierres, au commencement, que pour apprendre à écrire régulièrement. La facilité avec laquelle j'écrivais sur la pierre m'engagea à m'en servir pour l'impression ; mais il fallait pour cela que je trouvasse le moyen d'enlever de cette pierre, qui en comparaison des planches de cuivre n'était que faiblement polie, le noir répandu dans les endroits non creusés, ainsi que le fait l'imprimeur en taille-douce.

Cependant, mes essais sur la méthode lithographique, que j'appelle creuse, furent entièrement interrompus par des découvertes que je dus au hasard. Jusqu'alors je n'avais rien trouvé de neuf, ni fait usage, pour la préparation de mes pierres, d'autre chose que de la théorie des graveurs en taille douce ; mais la découverte dont je vais rendre compte, devint la base d'une méthode d'impression toute nouvelle, à laquelle

toutes les méthodes suivantes doivent leur naissance. Si les pierres n'avaient pu être employées que pour remplacer le cuivre, je serais revenu, nonobstant les avantages que j'y avais remarqués, aux planches

de ce métal aussitôt que mes moyens pécuniaires me l'auraient permis, d'abord à cause de l'épaisseur et de la pesanteur des pierres, ensuite parce que l'impression était plus lente avec les pierres qu'avec le cuivre ;

enfin, parce que probablement, ma manière forte d'essuyer m'avait empêché d'acquérir une grande finesse dans mon exécution, et surtout n'ayant pas encore le stimulant que la nouveauté de la découverte me donna par la suite.

Je me rappelai vers cette époque, qu'à l'âge de cinq ou six ans, j'avais vu à Francfort ou à Mayence une imprimerie musicale, où les notes étaient gravées sur une ardoise noire. J'avais souvent joué avec des morceaux de ces sortes de pierres, qui se trouvaient en grande quantité devant la porte de la maison que j'habitais ; et, quoique, lorsque je devins grand je ne pus jamais apprendre des nouvelles de cette imprimerie, j'étais très-persuadé que le souvenir que j'en conservais n'était point un rêve. Il est présumable que l'essai qu'on fit dans ce temps-là de graver la musique sur l'étain, et qu'on regardait alors comme un secret, aura donné l'idée à quelqu'un de faire des essais sur la pierre argileuse, et qu'il aura probablement abandonné ce procédé, tant à cause de l'extrême fragilité des planches de cette matière, qu'en raison de la difficulté qu'on éprouve à y graver, attendu que c'est une espèce de pierre à émoudre qui use très vite tous les outils, tandis que l'étain est facile à graver. Il est toujours vrai que je ne suis pas d'inventeur de la gravure sur pierre, ni le premier qui en ait fait usage pour imprimer. Il y avait déjà des siècles qu'on gravait à l'eau-forte sur pierre ; et ce ne fut que lorsque j'eus fait la découverte déjà indiquée et dont je vais parler plus en détail que, passant de la méthode creuse à la méthode en relief et en me servant de mon encre nouvelle, je pus me considérer comme inventeur d'un art nouveau, qui me décida à abandonner tous mes autres essais pour ne m'occuper que de lui.*

Comme je vais décrire maintenant cette découverte, qui consiste à travailler en relief, à imprimer à la manière de la taille de bois, et qu'elle peut être regardée comme le commencement de ma carrière lithographique, j'espère que le lecteur ne me saura pas mauvais gré, si je lui raconte jusqu'aux moindres particularités auxquelles la Lithographie doit son existence.

Je venais de dégrossir une planche de pierre pour y passer ensuite le mastic et continuer mes essais d'écriture à rebours, lorsque ma mère vint me dire de lui écrire le mémoire du linge qu'elle allait faire laver ; la blanchisseuse attendait impatiemment, tandis que nous cherchions inutilement un morceau de papier blanc. Le hasard voulut que ma provision se trouvât épuisée par mes épreuves, et mon encre ordinaire desséchée. Comme il n'y avait alors personne à la maison qui pût aller quérir ce qui nous était nécessaire, je pris mon parti et j'écrivis le mémoire sur la pierre que je venais de débrutir, en me servant à cet effet de mon encre composée de cire, de savon et de noir de fumée, dans l'intention de le copier lorsqu'on m'aurait apporté du papier. Quand je voulus essuyer ce que je venais d'écrire, il me vint tout d'un coup l'idée de voir ce que deviendraient les lettres que j'avais tracées avec mon encre à la cire, en enduisant la planche d'eau-forte, et aussi d'essayer si je ne pourrais pas les noircir comme l'on noircit les caractères de l'imprimerie ou de la taille de bois, pour ensuite les imprimer. Les essais que j'avais déjà faits pour graver à l'eau-forte, m'avaient fait connaître l'action de ce mordant relativement à la profondeur et à l'épaisseur des traits, ce qui me fit présumer que je ne pourrais pas donner beaucoup de relief à ces lettres. Cependant, comme j'avais écrit assez gros pour que l'eau-forte ne rongeat pas à l'instant les caractères, je me mis vite à l'essai. Je mêlai une partie d'eau-forte avec dix parties d'eau, et je versai ce mélange sur la planche écrite ; il y resta cinq minutes à la hauteur de deux pouces. J'avais eu la précaution d'entourer la planche de cire, comme le font les graveurs en taille-douce, afin qu'il ne se répandît point. J'examinai alors l'effet opéré par l'eau-forte, et je trouvai que les lettres avaient acquis un relief à peu près d'un quart de ligne, de manière qu'elles avaient l'épaisseur d'une carte. Quelques traits qui, sans doute, avaient été écrits trop fins, ou qui n'avaient pas pris assez d'encre, étaient endommagés en plusieurs endroits. Les autres n'avaient perdu qu'une partie imperceptible, et presque nulle, de leur largeur, en comparaison de leur relief, ce qui me donna l'espérance fondée, qu'une écriture bien tracée, et surtout en caractères moulés comme ceux de l'imprimerie, dans lesquels il n'y a que peu de traits délicats, pourrait avoir encore plus de relief.

* Je ne présumais pas alors que je découvrirais une manière d'imprimer entièrement différente de celle-ci et des autres, et qui ne consisterait pas dans des moyens purement mécaniques, mais dans l'emploi des matières chimiques ; car la méthode même que je trouvai alors (en 1796) n'était que mécanique, quant à l'impression, tandis que l'imprimerie actuellement connue, et que j'essayai pour la première fois en 1799, est purement chimique.

Je m'occupai ensuite des moyens d'encre ma planche. Je pris pour cela une balle remplie de crin et recouverte de cuir très-fin ; je la frottai fortement avec une couleur faite de vernis d'huile de lin bien, épais et de noir de fumée ; je passai cette balle sur les caractères écrits ; ils prirent fort bien la couleur ; mais tous, les intervalles de plus d'une demi-ligne en avaient pris aussi : je compris à l'instant que la trop grande flexibilité de la balle en était la cause. Je lavai la planche avec de l'eau de savon, je tendis d'avantage le cuir de la balle, j'y mis moins de couleur, et les saletés qui étaient restées disparurent jusques dans les intervalles qui avaient plus de deux lignes ; je vis clairement alors que, pour atteindre mon but, il me fallait un tampon d'une matière plus solide pour mettre la couleur ; j'en fis l'essai à l'instant avec un petit morceau de glace cassée. L'épreuve réussit assez bien, ainsi qu'avec des planches élastiques de métal ; mais enfin, au moyen d'une petite plaqué de bois, qui avait servi de couvercle à une boîte fort unie, que je recouvris de drap très-fin de l'épaisseur d'un pouce, j'eus un tampon si parfait pour encre mes traits, qu'il ne me resta plus rien à désirer.

Tous les essais que je fis ensuite, pour les écritures sur la pierre me réussirent beaucoup mieux que ceux que j'avais faits précédemment en creux. J'encreais avec bien plus de facilité, et, pour l'impression, il ne me fallait pas le quart de la force qu'exigeait la méthode creuse ; ensuite, les pierres n'étaient pas aussi exposées au danger d'éclater, et, ce qui était le plus important pour moi, cette manière d'imprimer était une découverte toute nouvelle, que personne n'avait encore faite avant moi. Je pouvais donc espérer qu'elle me ferait obtenir un brevet d'invention du gouvernement, peut-être même des secours. Il me vint en même temps l'idée que ma découverte pourrait aussi, être employée avec succès à l'impression des notes de musique. J'en fis voir, quelques épreuves au musicien de la cour, M. Gleissner, qui me dit sur-le-champ qu'il était prêt à former avec moi un établissement d'imprimerie musicale ; j'acceptai ses offres avec empressement, et nous établîmes une Lithographie en 1796.

Nous y imprimâmes, avec un succès inégal différentes pièces, tant pour notre compte, que pour celui de M. Falger éditeur de musique à Munich. Ce travail me fit imaginer plusieurs sortes de presses, parmi lesquelles on distingue surtout la presse à branches ; je commençai, peu de temps après, à employer aussi ma méthode d'impression, à faire des adresses et des cartes de visites.*

Cependant, M. Schmidt, professeur à l'Académie militaire, maintenant doyen à Miesbach, très connu de Gleissner, avait essayé depuis un an de graver sur pierre. Quelques-uns de mes antagonistes veulent absolument qu'il soit le premier inventeur de la Lithographie ; cette dispute a déjà même donné, heu à différents écrits de part et d'autre ; mais, comme je n'en lis aucun, je laisse parler les faits. Le lecteur a vu par ce qui précède, combien la route par laquelle le hasard ma conduit à cette découverte, a été lente et difficile. Si M. Schmidt en a fait une pareille en si peu de temps, ce que j'ignore, il faut avouer qu'il a été bien plus heureux que moi.

Dans la lettre qu'il a publiée dans la gazette de Bavière, intitulée : « Indication des objets d'art et d'industrie, » il décrit ainsi la marche de sa découverte. « Je vis, dit-il, dans l'église de Notre-Dame de Munich, une pierre sur laquelle il y avait des caractères et des dessins en relief ; il faut, ajoute-t-il, que cela ait été fait à l'aide de l'eau-forte, et on doit pouvoir s'en servir pour imprimer, voilà la découverte faite.

S'il est si facile d'acquérir la gloire d'une découverte, je puis me regarder comme un être bien malheureux, moi qui ai été soumis à tant d'épreuves pénibles avant de parvenir où je suis arrivé. A mon idée, la découverte de M. Schmidt n'a rien de neuf ; car l'idée : Cela a pu être gravé à l'aide de l'eau-forte, renvoie la découverte de l'usage d'un mordant à un temps plus reculé. Quiconque aurait eu des connaissances en imprimerie, aurait fort bien pu imaginer que des caractères aussi grossiers, aussi épais et aussi relevés que ceux de cette pierre funéraire, auraient été propres à l'impression en les noircissant. Mais si M. Schmidt

* Staugen oder Galgen-presse.

joint la seconde idée à la première, c'est-à-dire, s'il pense qu'on peut aussi écrire en fin, dessiner précieusement, par conséquent avec très-peu de relief, et imprimer ce que l'on a tracé ainsi au moyen d'un tampon inventé pour encre, il aura fait un grand pas.

Mais, s'il peut prouver qu'il a exécuté tout cela ayant moi, ou avant de connaître mes ouvrages, alors l'honneur, d'avoir découvert la Lithographie mécanique le premier, ou en même temps que moi, lui appartiendra. En général, ni lui ni moi, ne pouvons nous attribuer la gloire d'avoir été les premiers qui ayons pensé à nous servir de pierre pour l'impression ; c'est seulement la manière de s'en servir qui rend la découverte nouvelle.

J'avais inventé, vers la même époque (1796), non l'encre lithographique, mais une encre très bonne à dessiner sur la pierre ; et qui résiste à l'action de l'eau-forte ; j'en avais tiré la composition de ma tête, et non pas, comme M. Schmidt, d'un vieux livre de Nuremberg.

J'inventai ensuite un tampon pour imprégner de noir les traits qui ont le moins de relief, et en dernier lieu la presse à branches, dont je parlerai dans la suite.

Comme je ne connais pas les entours qu'avait alors M. Schmidt, et que je ne puis prendre aucuns renseignements précis sur sa prétendue découverte, je le croirai sur parole, s'il m'assure, en homme d'honneur, qu'il a imprimé sur pierres avant le mois de juillet 1796. Mais j'ai les preuves les plus certaines que sa méthode d'imprimer est toute différente de la mienne, et qu'il ne connaît en aucune manière l'imprimerie chimique que je découvris en 1796.

Ses disciples et lui ont fait beaucoup d'essais pour dessiner sur la pierre, mais sans doute l'impression ne leur a point réussi, car les pierres que j'ai vues par la suite chez M. Steiner, conseiller de l'instruction publique, avaient d'abord été gravées à l'eau-forte, et taillées ensuite très-profondément avec toutes sortes d'instruments en acier, comme la taille de bois, de sorte qu'on pouvait avec raison les nommer taille de pierre en relief. Pour l'impression, ils se servaient de presses ordinaires, appartenant aux dépôts des livres destinés aux écoles. Je n'ai vu encore aucune épreuve sortie de ces presses, cependant je dois aux essais de M. Schmidt la connaissance que je fis de M. Steiner, qui, par les encouragements qu'il m'a donnés par la suite, et par les excellentes idées qu'il m'a inspirées, a contribué puissamment à augmenter le désir que j'avais de réussir, en m'excitant à porter la lithographie au degré de perfection où elle se trouve aujourd'hui.

M. Stemer, ami intime de M. Schmidt, était directeur du dépôt des livres destinés aux écoles ; en cette qualité il avait la surveillance de l'imprimerie pour quelques ouvrages. L'idée de M. Schmidt de graver sur pierre toutes les plantes vénéneuses pour l'instruction des écoles, obtint son approbation. Les essais qui furent faits ne répondant pas à ses désirs, il résolut de s'adresser à moi pour voir si je pourrais atteindre son but. On devait imprimer à cette époque divers cantiques d'église pour les écoles ; cela lui donna occasion de venir chez moi : il me demanda si je ne pourrais pas graver ou tailler dans la pierre la musique de ces cantiques, de manière qu'on pût les faire imprimer par la presse ordinaire de l'imprimerie. Je promis de l'essayer, mais la profondeur qu'exigeaient les intervalles et les côtés était beaucoup plus difficile à creuser sur pierre que sur bois.

En attendant, nous prîmes le parti de faire d'abord imprimer les paroles, au moyen d'une presse ordinaire, et ensuite les notes à la place qu'elles devaient occuper, avec des planches de pierre et la presse lithographique.

Un air mis en musique, que j'avais imprimé, et où se trouvait une petite vignette, engagea M. Steiner à me faire dessiner sur pierre des petites images pour un catéchisme. La réussite fut très-médiocre quant au dessin ; il m'encouragea cependant à faire de nouveaux essais, pour voir si on ; ne pourrait pas appliquer la nouvelle méthode d'impression aux

objets, d'arts, Cet homme de mérite, et M. André d'Offenbach, qui prenait aussi beaucoup d'intérêt à cette découverte, étaient presque les seuls qui raisonnassent avec justesse sur cet objet : « Toute sorte de traits, disaient-ils, ou de points de quelque finesse ou force qu'ils soient, peuvent être reproduits par la pierre : donc tels ou tels dessins ressemblant à la gravure pourront aussi être reproduits ; et, si on ne l'a pas essayé jusqu'à présent, ce n'est pas à l'imperfection de l'art qu'il faut l'attribuer, mais au peu d'adresse de l'artiste. » M. Steiner n'osait pas même dire, comme tant de gens qui font maintenant les savants, en publiant le peu de connaissance qu'ils ont dans cet art : « Cette découverte est encore dans l'enfance ». Au contraire, lorsque je lui présentai les premiers essais de l'impression chimique, qui montraient à quel point la Lithographie, se trouvait perfectionnée, il fut : encore-plus persuadé que moi que la découverte, était parvenue à son plus haut degré. Les artistes peuvent se former, se perfectionner ; les différents procédés peuvent être simplifiés et devenir plus faciles ; les différentes manières de lithographier se multiplier ; mais l'art en lui-même ne peut guère devenir plus parfait. En effet, j'ose le dire, lorsque je jette un coup, d'œil sur tout ce que j'ai fait depuis vingt ans pour le perfectionner, et sur les heureux résultats que présente ce livre d'instruction et les épreuves que j'y ai jointes, résultats qui ont surpassé de beaucoup mes espérances, je suis tenté de croire un instant qu'il n'y a point de comparaison entre l'état de l'art autrefois et l'état de l'art aujourd'hui. Cependant, en examinant la chose avec attention, je vois qu'alors j'avais déjà découvert cet art en entier, et que tout ce que moi et d'autres avons fait depuis, n'a eu pour résultats que des améliorations dans la pratique.

Tout repose encore aujourd'hui sur les mêmes bases : de l'encre, composée d'abord de cire, de savon, etc., ensuite de gomme, d'eau-forte, ou de tout autre acide, sans qu'on puisse déterminer quel est le meilleur, et enfin d'un vernis huileux et de noir de fumée. Telles sont encore aujourd'hui les bases principales de la Lithographie : elles étaient les mêmes autrefois. Depuis, ces principes fondamentaux de l'art n'ont été ni améliorés ni changés, ils sont absolument tels qu'ils étaient alors. Aucun Lithographe n'a fait, jusqu'à présent, des dessins dont les traits et les points soient plus nets, plus forts et plus noirs que ceux d'une partie de mes premières épreuves.

Ceux donc qui, pour trouver des excuses sur le peu de secours dont la Lithographie autrefois, disent qu'on ne savait pas encore jusqu'à quel point on pourrait conduire cet art, et qui déclarent que les productions actuelles sont supérieures à celles d'autrefois parce que l'artiste est un dessinateur plus habile, ou que le sujet est plus noble, quoique le mécanisme des traits et des points soit inférieur, montrent qu'ils n'ont pas la sagacité de M. Steiner, dont l'opinion à ce sujet était conforme à la mienne. Ceci fait voir qu'il n'est pas rare que l'artiste soit mis à la place de l'art et de son inventeur, et qu'il n'est pas étonnant qu'on se permette, de dire dans les feuilles publiques : que j'avais bien découvert le secret de la Lithographie, mais que je n'avais su m'en servir que pour la musique. Si ces Messieurs avaient pris les renseignements convenables, ils auraient appris qu'à l'exception de la presse à roulettes, inventée par M. le Professeur Mitterer, personne n'a fait, sans mon secours, dans toutes les branches de la Lithographie, une seule amélioration digne d'être remarquée ; ils sauraient que les Lithographes d'aujourd'hui ont fait leurs premiers essais avec moi, ou qu'ils doivent leurs connaissances lithographiques à des personnes qui les avaient puisées dans les instructions que je leur avais données, alors ils n'auraient pas jugé aussi légèrement.

Si mon adresse pour écrire et dessiner sur la pierre avait été plus grande, M. Steiner m'aurait fourni souvent l'occasion de m'exercer sur bien des sujets. Il me fit faire un petit ouvrage intitulé : Exemples pour les Demoiselles, en caractères allemands. L'exécution en a été très-médiocre, parce que je ne m'étais pas encore occupé de cette manière d'écrire. Ensuite il me demanda des dessins de la Bible, que je devais copier moi-même, et exécuter, ou faire copier et dessiner sur la pierre par d'autres personnes. Il fit aussi graver à Augsbourg les sept Sacraments du Poussin, mais, comme le prix de la gravure était trop élevé, on ne put pas en vendre les exemplaires séparés à moins de quinze centimes chacun, prix qui parut trop considérable à M. Steiner, qui désirait que ces sortes d'images fussent assez multipliées pour que les curés de campagne pussent en faire emplette, pour distribuer à la jeunesse chrétienne de leurs paroisses. Il voulait aussi orner différents livres d'école de ces images, afin de faire disparaître peu à peu celles qui se trouvaient ordinairement dans les livres de prières, en général très-grossières. Il avait l'intention de les

faire remplacer par d'autres moins grotesques et d'un goût plus sévère. Gommé il n'y avait que la modicité des prix qui pût favoriser ses projets, il jeta ses yeux sûr la Lithographie, parce qu'il savait déjà, qu'on pouvait tirer par ce moyen beaucoup d'exemplaires en peu de temps. Il savait fort bien aussi que les images ne seraient pas exécutées si délicatement sur la pierre que sur le cuivre ; mais il lui suffisait qu'elles fussent exactes, dessinées d'après de bons modèles et bien imprimées. Pour y parvenir il fallait que je m'exerçasse beaucoup au dessin ; ou, pour aller plus vite que je formasse à cette méthode, un artiste déjà habile dans le dessin. On préféra ce dernier parti et de suite on mit à l'œuvre plusieurs jeunes gens qui ne tardèrent pas à produire différentes épreuves, les unes passables, et les autres moins bonnes. Tous ces essais me mirent en danger de voir mon secret livré à la publicité. Déjà on en avait connu la préparation, ainsi que les proportions de mon encre. Cependant, je conservais encore l'espoir d'obtenir le privilège que je désirais, et pour l'obtention duquel M. Steiner m'avait promis sa protection. Je laissai donc aller les choses au hasard, et continuai d'enseigner les procédés lithographiques.

Il ne se trouva pas un seul de ces jeunes gens qui ne demandât pour ses premiers essais, un prix bien au-dessus de leur valeur ; mais, lorsqu'on leur dit qu'il fallait encore donner quoique temps à leur instruction, ils nous quittèrent tous les uns après les autres. M. Steiner s'en trouva offensé ; quant à moi, cela me fut indifférent, parce que j'étais prêt à Faire usage d'une découverte très importante que je venais de faire, qui ajoutait beaucoup à la perfection de la Lithographie, et assurait, pour ainsi dire, la réussite complète de l'impression des images, sans le secours d'un dessinateur.

Je devais écrire sur pierre un livre de prières pour les écoles, en caractères italiques ; ces caractères étaient précisément ceux dont je m'étais le moins occupé. L'expérience m'avait appris, quand je faisais des notes de musique, que le meilleur moyen de réussir, était de commencer par les tracer à rebours sur la pierre avec un crayon : c'était presque toujours l'affaire de M. Gleissner, qui, comme habile musicien, avait acquis une grande perfection en ce genre. Une maladie qui lui survint à cette époque me força de me charger seul de cette occupation, qui n'était pas, à agréable que celle de passer mon encre lithogra-notes. Je cherchai alors, ainsi que je le faisais toujours quand il me survenait quelque difficulté ou quelque obstacle, s'il n'y aurait pas un moyen de vaincre celui-ci.

J'avais déjà trouvé par hasard que, lorsqu'on écrivait sur du papier avec un bon crayon anglais, qu'on le mouillait, qu'on l'appliquait ensuite sur une pierre bien polie, et qu'on le soumettait à l'action d'une presse bien tendue, les caractères écrits au crayon restaient distinctement de ce moyen dans plusieurs occasions ; j'aurais cependant mieux aimé posséder une encre qui fit le même effet. Mes divers essais m'avaient montré que la rubrique bien fine, broyée avec de l'eau gommée, et même l'encre commune faite de noix de galle et de auxquelles on aurait mêlé un peu de sucre, pouvaient être utilement employées de cette manière. Mais tendant toujours à la perfection, ce procédé ne me satisfait pas entièrement. La gomme d'une de ces encre et le vitriol martial de l'autre, ne sympathisaient pas trop avec l'encre lithographique, en sorte que les impressions étaient quelquefois tout embrouillées ; j'essayai alors un mélange d'huile de lin, de savon et de noir de fumée, que je fis dissoudre dans l'eau, ce qui répondit mieux à mon attente.

Je fis ensuite écrire les notes avec cette encre sur des lignes tracées avec la même composition ; je les imprimai sur la pierre où elles se trouvaient toutes marquées avec exactitude et à rebours, ainsi que cela était nécessaire. Comme je ne peignais pas assez bien les caractères italiques sur la pierre, je résolus de faire écrire sur le papier avec mon encre, par une main bien exercée, tout l'ouvrage que j'avais à faire, pour le calquer ensuite et le copier. Mais ne pourrais-je pas, me dis-je, inventer une encre qui, en se transportant entièrement du papier sur la pierre, et en abandonnant tout-à-fait le papier, m'évitât la peine de copier ? Ne pourrait-on pas préparer le papier de manière qu'au moyen de certains procédés l'encre s'en détachât, et restât sur la pierre ? La chose ne me parut pas impossible. J'en fis l'essai dé suite.

J'avais remarqué que quand l'encre lithographique touchait l'encre ordinaire, l'acide du vitriol martial, en s'emparant de l'alcali, la faisait épaissir et coaguler. J'écrivis alors avec de l'encre commune, à laquelle j'avais ajouté encore plus de vitriol martial. Lorsque l'écrit fut bien sec, je le trempai dans une faible dissolution d'encre lithographique mêlée d'eau. Au bout de quelques secondes, je l'en retirai pour le passer légèrement à l'eau de pluie ou à une lessive extrêmement faible.

L'encre s'était affaïssée aux endroits écrits, et était devenue épaisse ; je laissai un peu sécher la feuille, et l'imprimai sur la pierre : le résultat, quoique passable, n'était pas encore parfait. Je réitérai donc mes essais à plusieurs reprises, mais les impressions étaient trop pâles et trop inégales pour que l'écriture fût belle.

Je fis de nouveaux essais ; je passai sur le papier une eau gommée dans laquelle j'avais fait dissoudre du vitriol martial ; et, quand il fut sec, j'écrivis dessus avec mon encre lithographique ordinaire, et le laissai sécher de nouveau. Je mouillai ensuite le papier, et lui donnai le temps de s'humecter pour le ramollir et l'imprimai sur une pierre qui avait été enduite d'une forte dissolution de vernis huileux, dans l'essence de térébenthine, laquelle, passée légèrement dessus, ne laissa qu'une couche grasse très-mince.

Ces essais me réussirent bien mieux. Cependant, je ne pouvais pas encore écrire sur le papier aussi fin que je l'aurais désiré. Je fis de nouveaux essais, la composition de l'encre fut même changée : je cherchai à la rendre plus collante, en y mêlant de la colophane, du vernis huileux épais, de la gomme élastique, de la térébenthine, du mastic, et d'autres matières pareilles. Je n'exagère pas, en disant que cette découverte m'a coûté des milliers d'essais ; mais j'en ai été amplement récompensé en atteignant enfin le but que je m'étais proposé. Je dois même à ces essais la découverte du secret de la Lithographie chimique ; comme la réimpression du papier sur la pierre, il dépendait principalement du plus ou du moins d'attraction d'une matière pour une autre. Il était naturel que mes essais sur ces différentes matières me fissent apercevoir que l'humidité, et surtout une humidité visqueuse, comme par exemple une dissolution de gomme, s'opposait à ce que l'encre s'attachât à la pierre : l'expérience suivante me conduisit directement à cette découverte.

Je remarquai qu'un papier, écrit avec de l'encre lithographique, qui avait bien séché, trempé dans de l'eau où il y avait quelques gouttes quelconque, prenait cette huile sur toutes les parties écrites, le reste du papier, surtout lorsqu'il avait, été trempé dans de l'eau gommée ou dans de la colle d'amidon très-déliée, ne prenait pas l'huile ; cela me fit penser à essayer quel résultat donnerait un papier l'encre noire ordinaire de l'imprimerie. J'en pris une que j'arrachai d'un vieux livre imprimé ; je la passai à une dissolution de gomme très-claire, ensuite je la mis sur la pierre ; et, prenant une éponge trempée dans une couleur huileuse et claire, je la passai partout sur le papier.

Les caractères imprimés prirent bien la couleur, et le papier resta j'y appliquai un autre papier blanc, je les mis tous deux sous la presse, et tirai une très-belle copie de la feuille imprimée, quoique à contre-sens. J'aurais pu de cette manière, et en prenant les précautions convenables, tirer plus de cinquante exemplaires de la même feuille. Je pensai qu'en laissant bien sécher une de ces copies, et en la préparant comme l'original, je pourrais en tirer des exemplaires conformes ; l'essai que j'en fis me prouva que mon idée n'était pas erronée. Il me fallut, seulement pour la première impression, rendre la couleur un peu plus solide et plus sèche avec de la litharge, et laisser sécher la réimpression pendant quatre ou six jours.

Par ce moyen, je parvins à imprimer seulement avec du papier et sans pierre. Cette manière était, dans le fond, toute différente des autres, puisqu'elle était purement chimique.

On pourrait, en employant cette méthode, réimprimer de vieux livres sans beaucoup de frais, et faire même des éditions de livres nouveaux.

Je n'avais pour cela qu'à trouver une encre qui fût aussi compacte et aussi grasse que l'encre ordinaire des imprimeurs ; alors chaque feuille de papier devenait pour moi une planche à imprimer : bientôt je découvris ce que je désirais. En délayant dans de l'eau, de la colophane, de la litharge broyée, en poudre, du noir de fumée, du vernis huileux épais et de la potasse, j'obtins une encre telle que j'en avais besoin. La seule chose qui m'empêchât de me servir de cette nouvelle méthode pour imprimer plus en grand, était le peu de solidité du papier, lequel se mettait, en pièces à la moindre négligence commise en le maniant. Mais ne pourrait-on pas, me dis-je, préparer une matière plus solide, et même les planches de pierre, de façon qu'elles ne prissent la couleur qu'aux endroits marqués par l'encre grasse, et non dans les places humides ? Cette pensée était trop naturelle et trop simple pour qu'elle ne se présentât pas à mon esprit. Il

est vrai que je craignais que la pierre ne s'imbibât pas assez du corps gras, comme il arrive à différentes espèces de pierres, telles que la pierre argileuse, le caillou, la pierre à aiguiser, et à quelques autres substances, comme le verre, la porcelaine. Mais l'essai fait sur les pierres calcaires de Solenhofen m'a donné le meilleur résultat. Cette espèce de pierre a une attraction très-forte pour les corps gras, lesquels la pénètrent: si; profondément, que souvent il est impossible, même en la dégrossissant beaucoup, d'en faire disparaître les traces. Je pris une pierre bien débrutie, j'y dessinai avec un petit morceau de savon, je jetai dessus une faible dissolution de gomme, et j'y passai une éponge trempée dans de la couleur huileuse: alors toutes les places marquées par le corps gras devinrent noires à l'instant, et les autres restèrent blanches.

Je pouvais tirer de cette pierre autant d'exemplaires que j'en voulais, en la mouillant après chaque impression, et; en y passant l'éponge; les résultats devenaient les mêmes. Il est vrai que l'impression était un peu pâle, parce que la couleur qui se trouvait sur l'éponge était trop faible; mais en me servant de la balle en cuir, bourrée de crin, dont je faisais usage sur ma petite planche à noircir, les impressions devinrent parfaitement noires et distinctes. Je me hâtai alors décrire une page de musique pour l'imprimer de la nouvelle manière, mais l'encre coulait trop sur la pierre qui venait d'être débrutie. Pour remédier à ces inconvénients, je nettoyai mes pierres avec de l'huile de: lin ou de l'eau de savon, et cela empêcha l'encre, de couler.

Je m'aperçus bientôt cependant que je ne pouvais pas me servir de ce moyen, parce qu'alors toute la surface de la pierre devenait grasse, et qu'elle prenait du noir partout; je ne pouvais enlever cette croûte grasse qu'en y passant de l'eau-forte, ce qui devenait inutile pour les impressions chimiques. Au surplus, il était aisé de prévoir qu'un dessin; auquel on aurait donné un peu de relief au moyen du mordant, serait plus facile à imprimer. Il ne fallait pourtant pas en mettre la même, quantité que précédemment, en sorte que j'épargnais beaucoup d'eau-forte, et la pierre, préparée d'après la nouvelle méthode, était bien plus facile à dégrossir pour s'en servir de nouveau. Je n'ai point voulu renouveler mes essais relatifs à la vieille méthode, qui consistait à passer d'abord de l'eau de savon sur la pierre, à la bien essuyer, à y écrire avec de l'encre à la cire, et à y mettre le mordant avant de la préparer entièrement pour l'impression au moyen de l'eau gommée.

Je croyais au commencement que je pourrais me passer de gommé, mais je fus bientôt convaincu qu'elle avait une sorte de liaison chimique avec la pierre, dont elle fermait un peu les pores aux corps gras, tandis qu'elle les disposait de plus en plus à recevoir l'eau, qualités que ni l'eau-forte, ni la gomme seules ne pouvaient lui donner, attendu qu'il faut qu'elles se trouvent réunies pour atteindre le degré de perfection.

Je n'avais plus que quelques essais à faire relativement à l'épaisseur de l'encre; le nouvel art avait déjà acquis, quant à ses principales bases, le plus haut degré de perfection, quoiqu'il fût encore dans son enfance. En effet, je fis, trois jours après, des impressions si belles, si nettes et si fortes, que depuis je n'en ai guère fait de meilleures. Il me fallait plus à cet art qui, au premier coup d'œil présentait tant d'avantages, que des artistes et des ouvriers habiles qui pussent être bientôt formés.

Il ne s'agissait plus de savoir si la pierre était travaillée en creux ou en relief: un dessin simplement tracé sur sa surface donnait de suite de bonnes impressions, même en confondant les trois méthodes ensemble. Si en suivant l'inverse, au lieu de mouiller la pierre avec de l'eau, je prenais de l'huile, et une couleur préparée avec de l'eau gommée, dont j'indiquerai la composition, alors il n'y avait plus que les endroits humides qui prissent la couleur, tandis que les endroits gras, la laissaient et je pouvais imprimer par ce moyen, avec toutes sortes de couleurs à l'eau, ce qui est réellement nécessaire pour les figures coloriées, et surtout lorsque les couleurs sont vives. En faisant usage de savon. Sec pour trace, l'idée des dessins au crayon me vint tout naturellement. Mes précédents essais d'après la méthode creuse, se présentèrent de nouveau à mon esprit, mais sous un autre aspect; j'étais aussi plus en état de me rendre compte des effets de mes diverses opérations. L'idée de graver en creux sur une pierre préparée avec de l'eau-forte et de la gomme, sans que le mordant y eût été nécessaire pour faire paraître le dessin, était si simple, que je l'employai de suite. Ce fut de cette manière que je parvins à exécuter un ouvrage entier digne d'être publié.

Une symphonie de quatre parties obligées, avec accompagnement à volonté, composée par M. Gleissner, et dont la gazette musicale fit un éloge mérité, était prête avant que je n'eusse découvert la nouvelle méthode d'impression ; il n'y manquait que le titre, qui fut alors gravé à la pointe dans la pierre, et qui me réussit parfaitement bien. En 1800, j'avais déjà déposé au patent office, à Londres, une explication circonstanciée de cette méthode, ainsi que de quelques autres qui ne sont pas encore généralement connues ; et en 1803, je fus obligé de faire un semblable dépôt à la régence de la basse Autriche, après en avoir reçu un privilège.

J'avais découvert l'année précédente la presse à branches, avec laquelle je pouvais tirer plusieurs milliers par jour des plus beaux exemplaires. Cette nouvelle presse, jointe à la nouvelle manière de me servir de la pierre, me mit en état d'agrandir mon établissement. Je pris deux de mes frères avec moi, je leur appris à écrire et à graver sur pierre ; je pris aussi deux apprentis pour les former à l'impression. MM. Falter et Steiner nous confièrent différents ouvrages. Alors un avenir flatteur commençait à luire pour M. Gleissner et pour moi. M. Falter de la nature de la nouvelle méthode d'impression. M. Falter lui montra différentes pièces de musique que nous avions imprimées, et lui proposa de l'introduire chez nous, où il pourrait l'examiner lui-même. M. André, qui était un des plus grands éditeurs de musique, et propriétaire d'une belle imprimerie musicale, fut enchanté de la beauté de notre travail, et surtout de ce qu'en passant la main sur les notes, elle ne les salissait pas, comme cela arrive presque toujours à l'impression en étain.

L'attention particulière avec laquelle il s'informait des moindres détails, me fit voir qu'il prenait un intérêt particulier à notre manière d'imprimer. Des planches qui étaient déjà écrites, furent gravées, imprimées devant lui, et réussirent parfaitement. L'habileté avec laquelle on opérait permit d'imprimer soixante-quinze pages en un quart d'heure, et deux à la fois. La vitesse avec laquelle les feuilles séchaient, et le peu de couleur qu'on y employait, étaient des objets qui excitèrent l'intérêt de M. André au plus haut degré. Dans son enthousiasme, il me proposa de lui enseigner mon art dans toute son étendue, moyennant une somme analogue à son importance : j'acceptai sa proposition, et convins avec lui de me rendre, quelques mois après, à Offenbach, pour y établir une Lithographie, et lui former les ouvriers nécessaires.

M. Gleissner et moi conçûmes l'espérance d'un avenir plus heureux et plus indépendant. Mon voyage à Offenbach ne devait avoir lieu que dans trois mois. J'employai cet intervalle à m'exercer encore davantage, et surtout à perfectionner l'objet qui était plus important pour M. Steiner.

J'ai déjà parlé de son plan concernant les images pour les enfants. Depuis que j'avais inventé l'imprimerie chimique, l'idée m'était venue de faire une couleur avec du suif, du savon, du noir de fumée et du vernis huileux ; de tirer un exemplaire d'une planche de cuivre gravée, enduite de cette couleur ; de mettre cet exemplaire tout frais sur la pierre, et de l'y fixer par la presse lithographique. Ce que j'avais présumé arriva : l'image passa sur la pierre, j'y jetai alors de l'eau gommée et la noircis avec la balle d'impression : le dessin prit bien la couleur, et je pouvais, quand la pierre était bien propre, et que les impressions avec la planche de cuivre étaient faites avec promptitude, en tirer des milliers d'exemplaires, qui ressemblaient tant à l'original, qu'on ne s'apercevait que très peu de la supériorité que le cuivre a sur la pierre.

Le succès de ce procédé dépendait surtout, de ce que la couleur dont on se servait pour imprimer la planche de cuivre, fut assez forte pour ne pas s'épater en la transportant sur la pierre, et cependant assez grasse et délicate pour pouvoir imprimer sur la toile la plus fine.

Ensuite la planche de cuivre, devait être si bien essuyée, qu'il n'y restât pas la moindre particule du corps gras qui pût toucher les endroits blancs, du papier ; sans cette précaution les taches de graisse passaient du papier sur la pierre, et quoiqu'on y fit la plus grande attention, on ne s'apercevait de rien, et elles finissaient par se salir lorsqu'on la noircissait. Ce dernier inconvénient était le plus difficile à éviter, aussi devint-il l'objet de mes nouveaux essais. Je cherchai s'il n'était pas possible de préparer les planches de cuivre, comme celles de pierre, par des procédés chimiques, de manière: que la surface ne prît point de

couleur ; et j'y réussis bientôt, tant sur le cuivre que sur tous les autres métaux. Le principe fondamental resta partout le même : je trouvai seulement quelque difficulté dans le choix des matières les plus propres à atteindre mon but. Je découvris que pour tous les corps solides, susceptibles de prendre et de conserver les couleurs à l'huile, il y avait deux sortes de préparations, l'une par l'acide, et l'autre par l'alkali ; cette dernière paraissait devoir obtenir la préférence pour les planches de cuivre déjà gravées, et j'en tirai des épreuves si belles et si propres, que les places non dessinées ne prenaient pas la moindre trace de saleté sur la pierre. Je fis aussi la remarque, que l'impression chimique ne se bornait pas seulement à la pierre, mais qu'on pouvait encore se servir de bois et de métal, ainsi que du papier, dont j'ai déjà parlé. J'observai aussi une chose presque incroyable, que les corps onctueux, comme la cire, la résine, etc., ont la propriété, dans certaines circonstances, de ne pas prendre la couleur, et que par conséquent ils peuvent aussi servir de planches pour l'impression chimique. Je conservai donc l'espoir de découvrir, par la suite, une espèce de planche artificielle, moins dispendieuse, moins volumineuse et moins fragile : c'est ce qui m'arriva en effet en 1813. J'imaginai une sorte de papier-pierre ou une masse pierreuse, qu'on étend sur du papier ou sur de la toile, et qui ressemble au parchemin dont on se sert pour les tablettes.

Je partis pour Offenbach avec M. Gleissner ; dès que je fus arrivé, nous commençâmes à établir notre nouvelle imprimerie, et quinze jours après je lis déjà tirer des épreuves sur les presses de M. André. Il en était si satisfait, et avait tellement réfléchi sur les avantages de la Lithographie, qu'il me proposa de quitter entièrement Munich et de m'associer avec lui, afin de tirer le meilleur parti possible de cet art.

En 1800, je me rendis à Londres, afin d'obtenir pour lui un brevet d'invention pour la Lithographie. En 1802 il envoya son frère à Paris pour le même objet. Les deux brevets furent obtenus, mais il ne fut point heureux dans les établissements qu'il forma dans ces deux villes, parce que les personnes qu'il avait choisies pour les diriger, ne convenaient point à la chose. Cependant, son imprimerie lithographique d'Offenbach prospérait, et devint bientôt très-renommée.

Je quittai : M. André, pour former, à Vienne, un nouvel établissement avec mon premier associé. J'obtins dans cette capitale un privilège exclusif, que je laissai, en 1806, à une personne avec qui j'avais fait un contrat très-désavantageux pour moi. Cependant, je m'occupai sans relâche de l'amélioration de ma découverte, et bientôt j'eus le bonheur de la porter à un tel degré de perfection, que je ne pouvais plus douter de sa grande utilité pour les arts. Je revins à Munich, où je trouvai M. le baron d'Arétin disposé à établir, avec Gleissner et moi, un grand atelier lithographique.

Notre association dura trois ans. Pendant ce temps, nous fîmes une grande quantité d'ouvrages, qui fixèrent l'attention publique sur notre établissement. Les premières productions lithographiques sorties de nos presses, étaient des dessins; d'Albert Durer, qui méritèrent l'approbation générale. Plusieurs feuilles tirées des œuvres connues sous les noms Strixner et Piloty, ne réussirent pas moins bien, ce qui détermina plusieurs bons artistes à faire exécuter, chez nous, leurs productions.

Ce nouvel art a fixé enfin l'attention du gouvernement, qui lui a accordé sa protection éclairée. En peu de temps un grand nombre d'établissements lithographiques ont été créés. De toutes parts on demande des ouvriers à Munich, pour ces ateliers, et souvent même les entrepreneurs viennent dans cette ville pour faire leurs études dans l'art lithographique.

C'est avec la plus grande satisfaction que je vois l'utilité de ma découverte généralement reconnue ; elle le sera encore beaucoup davantage, et l'usage, en sera plus général, sur tout le globe, lorsqu'on aura connaissance du papier-pierre que j'ai inventé nouvellement, et qui remplace la pierre à tous égards. Puisse cette instruction-pratique satisfaire les amateurs de l'art lithographique ! J'ose espérer qu'ils y trouveront tous les principes exposés avec fidélité et clarté ; je ne leur ai rien caché, depuis les préparations les plus importantes, jusqu'aux moins essentielles; la lecture de cet ouvrage, et les expériences qui en seront la suite, les en convaincront.

Aloÿs Senefelder



Fig. 15 – Lithographie anonyme, 1824

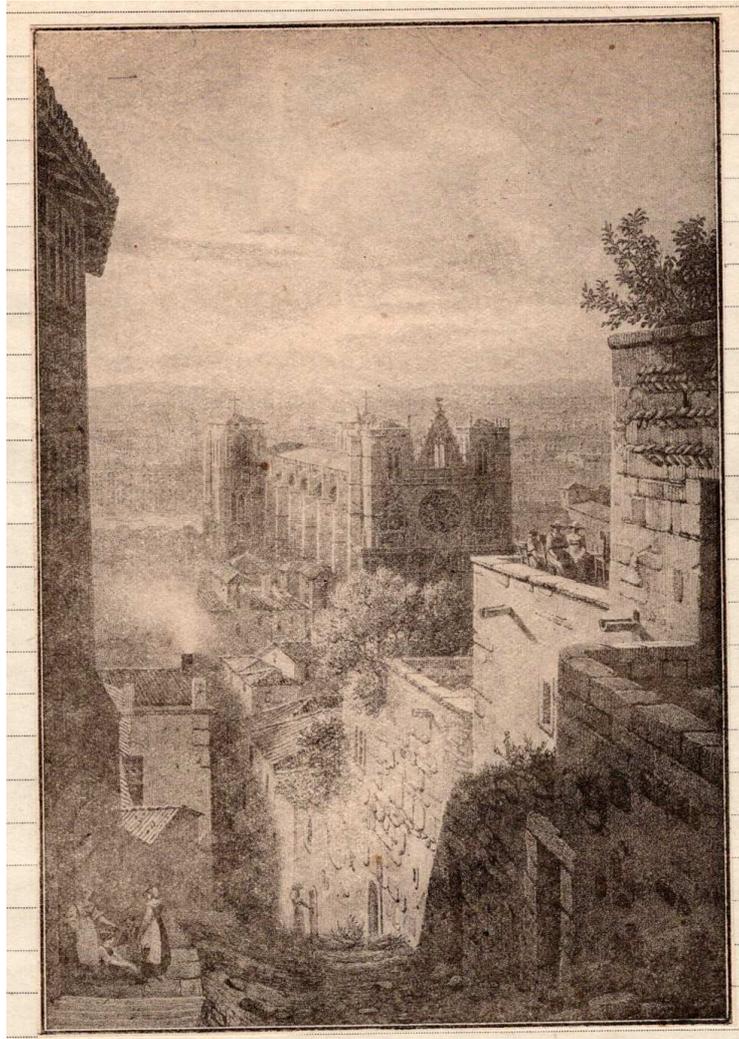


Fig. 16 – lithographie anonyme, 1824

La lithographie, telle que vient de la décrire Senefelder lui-même, fut après lui considérablement améliorée ; de nombreux procédés nouveaux vinrent s’y confronter, dont il convient de dire quelques mots.

On a parlé déjà de la tissiéographie, qui est une sorte de taille d’épargne sur la pierre et qui fut en réalité la première découverte de Senefelder, renouvelée et améliorée par Duplat, par Tissier et par Girardet.

1. L'IMPRESSION CHIMIQUE